

Monique Nascimento

**ENTRE A OBRIGAÇÃO E O PRAZER DE CRIAR: uma análise
psicodinâmica do prazer-sofrimento no trabalho artístico**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Administração da
Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do Grau de Mestre em
Administração.

Área de Concentração: Organizações e
Sociedade.

Orientadora: Prof.^a Eloise Helena
Livramento Dellagnelo, Dr.^a.

Florianópolis
2017

Nascimento, Monique

Entre a Obrigação e o Prazer de Criar : uma análise psicodinâmica do prazer-sofrimento no trabalho artístico / Monique Nascimento ; orientadora, Eloise Helena Livramento Dellagnelo - Florianópolis, SC, 2017.

346 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Sócio-Econômico. Programa de Pós-Graduação em Administração.

Inclui referências

1. Administração. 2. Cultura. 3. Trabalho Artístico. 4. Psicodinâmica do Trabalho. 5. Prazer-sofrimento. I. Dellagnelo, Eloise Helena Livramento. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Administração. III. Título.

Monique Nascimento

**ENTRE A OBRIGAÇÃO E O PRAZER DE CRIAR: uma análise
psicodinâmica do prazer-sofrimento no trabalho artístico**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre,
e aprovada em sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em
Administração.

Florianópolis, 22 de fevereiro de 2017.

Prof. Marcos Vinícius Andrade de Lima, Dr.^o.
Coordenador do PPGA/UFSC

Banca Examinadora:

Prof.^a Eloise Helena Livramento Dellagnelo, Dr.^a. (Orientadora)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Fernanda Tarabal Lopes, Dr.^a.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Simone Ghisi Feuerschütte, Dr.^a.
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.^a Suzana da Rosa Tolfo, Dr.^a.
Universidade Federal de Santa Catarina

Aos artistas, em especial, à Equilibrista, Luiz,
Fernando e Ricardo.

AGRADECIMENTOS

Agradecer a todos que contribuíram com este trabalho pode ser mais difícil do que parece. Tenho a certeza que cada sujeito com quem tive a oportunidade de conviver, durante minha formação acadêmica, profissional e enquanto pessoa, ajudaram de alguma maneira no desenvolvimento deste estudo e na minha trajetória acadêmica durante o mestrado. Dessa maneira, buscarei tecer breves agradecimentos àqueles que se fizeram mais presentes na trajetória, por este trabalho representada.

Não há como demonstrar gratidão a qualquer pessoa, sem antes reconhecer a importância e graça concedida a mim pelo autor e consumidor da minha fé. Sinto-me feliz, honrada e grata por poder contar com a presença e direção divinas em minha vida, principalmente em momentos cujas circunstâncias parecem desfavoráveis.

Agradeço também aos meus pais, Alessandra e Vilson, por estarem ao meu lado e me apoiarem, não somente durante o mestrado e na construção desta pesquisa, mas em toda minha vida. Os valores que vocês me transmitiram refletem em quem eu sou hoje, na forma em que aprendi a olhar para as pessoas ao meu redor e me ajudaram a entender que as ditas “verdades” existem para serem questionadas. Amo vocês!

Enquanto criança e adolescente algumas pessoas contribuíram diretamente com a minha formação acadêmica. Destaco aqui as figuras de meus avós e padrinhos, e seu empenho junto aos meus pais para que eu tivesse acesso a uma educação de qualidade. Agradeço também ao meu irmão pelo auxílio obtido durante a execução deste trabalho. Muito obrigada, família!

Relembrando a importância de pessoas com quem podemos compartilhar todos os momentos, sendo eles felizes e outros nem tanto, agradeço ao Willian e aos meus amigos queridos e amados, em especial a Day e o Maicon, que souberam lidar com minhas ausências durante o mestrado.

Aproveito também para agradecer às novas amigadas e aos colegas que fiz nos últimos dois anos. Tenho a certeza que nada na vida ocorre por acaso e conhecer vocês foi um dos melhores acontecimentos de minha vida. Com vocês compartilhei alegrias, boas risadas e também angústias. Aprendemos na prática que o sofrimento pode ser estruturante. Ju e Flôr, vocês são presentes que quero levar por toda a minha vida. Aline, Clenia e Marina, foi muito bom trabalhar e estar ao lado de vocês durante os últimos anos, que eu espero que durem muito ainda. Muito obrigada pelo apoio, carinho e amizade de vocês!

Agradeço também a todos os excelentes profissionais de saúde mental com quem tive a oportunidade de trabalhar e aprender. Sou grata por todas as trocas de ideias e conhecimentos que vocês me transmitiram. Obrigada por nossas discussões a respeito da psicanálise freudiana e de mecanismos de defesa, fatos em que posso destacar o apoio e auxílio da Aline Simas. Vocês contribuíram muito com este trabalho e com minha trajetória na saúde mental.

Não é possível percorrer uma jornada acadêmica sem grandes mestres. Ao refletir sobre isto, surgem lembranças dos primeiros professores, e saudade de um tempo que não volta. Lembranças de cuidados motivam a seguir em frente, a querer ir além. Obrigada a todos os professores que me transmitiram seus conhecimentos. Em especial agradeço à Professora Fernanda Sanchez, por me motivar a ingressar na carreira acadêmica; à Professora Simone pela disposição em contribuir com este trabalho; à Professora Suzana, pelos conhecimentos transmitidos desde a aula de POT e pelas ricas contribuições realizadas; à Professora Fernanda Tarabal Lopes pelo apoio, cooperação e por me instigar a imergir no campo; à Professora Eloise, por me orientar, pela generosidade em transmitir conhecimento, por construir esta pesquisa ao meu lado e pela dedicação e paciência durante o processo.

Agradeço ainda, aos artistas que gentilmente aceitaram participar deste estudo. Durante alguns meses de contato com vocês tive a oportunidade de conhecer, seus trabalhos e suas histórias. Muito obrigada, pela generosidade e contribuição!

Por fim, gostaria de elucidar que esta dissertação é uma construção coletiva com inúmeros colaboradores. Obrigada a todos vocês!

Aviso, de antemão, que não sou conhecedor de arte, e sim um leigo. (...). Para muitos meios e efeitos da arte me falta, realmente, um entendimento correto. (...). Mas as obras de arte exercem um forte efeito sobre mim (...).

Sigmund Freud (2015, p. 183).

RESUMO

A consolidação da noção de economia como um sinônimo para o mercado autorregulado fez com que lhe fossem subordinadas todas as formas de manifestação humana, e com a produção da área da cultura não foi diferente. Nas representações atuais, o artista é considerado como um possível trabalhador do futuro, um empreendedor, intrinsecamente motivado, e mais exposto aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais. Nesse sentido, objetivou-se compreender e analisar às possíveis relações existentes entre o contexto de trabalho artístico na região da grande Florianópolis, e vivências de prazer-sofrimento dos trabalhadores nele inseridos, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura. A partir do aporte teórico da psicodinâmica do trabalho e de literaturas concernentes à economia da cultura, o estudo discute diferentes dimensões presentes na psicodinâmica do trabalho artístico, a saber: organização do trabalho; mobilização subjetiva; prazer e sofrimento; e estratégias de defesas. Participaram desta pesquisa, quatro artistas atuantes na região da grande Florianópolis. Para a delimitação do grupo de artistas, aplicou-se um questionário elaborado com base nos pressupostos de Thorsby (2001b) e FGV (2015), e realizou-se uma entrevista semiestruturada, a respeito da história e trajetória profissional de cada artista. Após a delimitação do grupo de artistas participantes desta investigação, realizou-se três entrevistas semiestruturadas com cada um dos artistas e observações de suas rotinas de trabalho. As entrevistas foram gravadas, transcritas e submetidas à análise de conteúdo categorial temática, conforme proposto por Bardin (2016). Verificou-se que o trabalho artístico é uma atividade marcada por um forte engajamento subjetivo, flexibilização das condições de trabalho e por vínculos cada vez mais remotos com a organização do trabalho. Observou-se também, que o processo de mercantilização da cultura parece influenciar na vivência de sofrimento destes trabalhadores, a dificultar a subversão do sofrimento em prazer e possibilitar a instalação do sofrimento patológico.

Palavras-chave: Cultura. Trabalho Artístico. Psicodinâmica do Trabalho. Prazer-sofrimento.

ABSTRACT

The consolidation of the notion of economy as a synonym for the self-regulated market made it subordinate to all forms of human manifestation, and with the production of the area of culture was no different. In the present representations, the artist is considered as a possible worker of the future, an entrepreneur, intrinsically motivated, and more exposed to the risks of interindividual competition and the new insecurities of the professional trajectories. In this sense, the objective was to understand and analyze the possible relations existing between the artistic work context in the region of Florianópolis, and experiences of pleasure and suffering of the workers inserted in it, considering the process of commercialization of culture. From the theoretical contribution of work psychodynamics and literature concerning the economics of culture, the study discusses different dimensions present in the psychodynamics of artistic work, namely: work organization; Subjective mobilization; Pleasure and suffering; And strategies of defenses. Four artists from the region of Florianópolis participated in this research. For the delimitation of the group of artists, a questionnaire elaborated based on the assumptions of Thorsby (2001b) and FGV (2015) was applied, and a semi-structured interview was conducted, regarding the history and professional trajectory of each artist. After the delimitation of the group of artists participating in this research, three semi-structured interviews were conducted with each of the artists and observations of their work routines. The interviews were recorded, transcribed and submitted to the analysis of thematic categorical content, as proposed by Bardin (2016). It was verified that the artistic work is an activity marked by a strong subjective engagement, flexibilization of working conditions and by increasingly remote links with the organization of work. It was also observed that the process of commodification of culture seems to influence the suffering of these workers, to make it difficult to subvert suffering to pleasure and to allow the installation of pathogenic suffering.

Keywords: Culture. Artistic Work. Psychodynamics of Work. Pleasure-suffering.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 – Economia Criativa e Economia da Cultura..... | 50 |
| Figura 2 – Círculos Concêntricos da Organização dos Setores Criativos e Culturais | 62 |
| Figura 3 – Evolução Histórica e Conceitual da Psicodinâmica do Trabalho | 92 |
| Figura 4 – Dinâmica Intersubjetiva do Reconhecimento no Trabalho | 113 |
| Figura 5 – Áreas do Setor Cultural Compreendidas pelo Estudo..... | 141 |
| Figura 6 – Análise Clínica do Trabalho (ACT) | 146 |
| Figura 7 – Fotografia de uma Aula de Teatro | 153 |
| Figura 8 – Fotografia da Apresentação Final do Curso de Montagem Teatral | 153 |
| Figura 9 – Fotografia da Apresentação do Grupo de Danças Urbanas Categoria Infantil | 181 |
| Figura 10 – Fotografia da Apresentação do Grupo de Danças Urbanas Adulto | 182 |
| Figura 11 – Fotografia da Apresentação do Grupo de Danças Urbanas Categoria Infanto-Juvenil..... | 183 |
| Figura 12 – Fotografia Ateliê de Fernando | 210 |
| Figura 13 – Fotografia do Trabalho de Fernando como Luthier | 218 |
| Figura 14 – Fotografia Escultura em Concreto | 238 |
| Figura 15 – Fotografia Local das Entrevistas 3 e 4..... | 240 |
| Figura 16 – Fotografia Carro Alegórico Natal Reluz do Ano de 2012 | 242 |
| Figura 17 – Fotografia de Alguns Trabalhos Desenvolvidos por Ricardo | 243 |
| Figura 18 – Fotografia Charge Reivindicando Teatro | 244 |
| Figura 19 – Fotografia Pintura com Aerógrafo..... | 246 |
| Figura 20 – Escultura em Concreto Criada por Ricardo | 251 |
| Figura 21 – Fotografia Escultura em Cimento com Camada de Concreto | 252 |

LISTA DE GRÁFICOS

| | |
|---|----|
| Gráfico 1 - Evolução dos Estabelecimentos de Cultura (milhares) x Brasil | 75 |
| Gráfico 2 - Evolução de Estabelecimentos de Cultura por Área..... | 76 |
| Gráfico 3 - Média de Trabalhadores Formais por Estabelecimentos de Cultura x Setor de Cultura x Brasil (2013) | 77 |
| Gráfico 4 - Evolução do Número de Trabalhadores Formais no Setor de Cultura (milhares) x Brasil | 78 |
| Gráfico 5 - Evolução do Número de Trabalhadores Formais no Setor de Cultura por Área..... | 79 |
| Gráfico 6 - Evolução do Percentual de Trabalhadores da Cultura sem Carteira Assinada x Brasil | 80 |
| Gráfico 7 - Evolução do Salário Médio Mensal Real dos Trabalhadores Formais na Cultura x Brasil | 81 |
| Gráfico 8 - Percentual de Trabalhadores Formais x Faixas de Renda x Área (2013) | 82 |
| Gráfico 9 - Percentual do Grau de Escolaridade dos Trabalhadores do Setor da Cultura x Brasil (2013) | 83 |
| Gráfico 10 - Percentual de Trabalhadores Formais x Nível de Escolaridade x Área (2013)..... | 84 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|-----|
| Quadro 1- Elementos Trabalho Prescrito, Trabalho Real, Trabalho Vivo e Trabalho Morto..... | 96 |
| Quadro 2 - Elementos Constituintes da Mobilização Subjetiva..... | 106 |
| Quadro 3 - Elementos Constituintes da Categoria Sofrimento, Defesas e Patologias no Trabalho | 117 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACT – Análise Clínica do Trabalho
APDT – Análise da Psicodinâmica do Trabalho
CLT – Consolidação das Leis Trabalhistas
CTAC – Centro Técnico de Artes Cênicas
DMCS – Departamento de Cultura, Mídia e Esporte
FCC – Fundação Catarinense de Cultura
FGV – Fundação Getúlio Vargas
FECAMP – Fundação Economia de Campinas
FGTS – Fundo de Garantia por Tempo de Serviço
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MinC – Ministério da Cultura
OMS – Organização Mundial da Saúde
ONU – Organização das Nações Unidas
PePSIC – Periódicos Eletrônicos em Psicologia
PSEC – Plano da Secretaria da Economia Criativa
RAIS – Relação Anual de Informações Sociais
SEC – Secretaria de Economia Criativa
SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SciELO Brasil – *Scientific Electronic Library Online* Brasil
SPC – Secretaria de Políticas Culturais
SPELL – *Cientific Periodicals Electronic Library*
SNC – Sistema Nacional de Cultura
UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina
UNCTAD – *United Nations Conference on Trade and Development*
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| PRÓLOGO | 27 |
| 1. INTRODUÇÃO | 29 |
| 1.1 OBJETIVOS | 34 |
| 1.1.1 Objetivo Geral..... | 34 |
| 1.1.2 Objetivos Específicos | 34 |
| 1.2 JUSTIFICATIVA | 34 |
| 2.ECONOMIA DA CULTURA E CONTEXTO DE TRABALHO ARTÍSTICO | 39 |
| 2.1 CULTURA E ECONOMIA..... | 40 |
| 2.1.1 Cultura e Mercado..... | 44 |
| 2.1.2 Economia Criativa e Economia da Cultura | 47 |
| 2.2 O CONTEXTO DE TRABALHO NA ECONOMIA DA CULTURA | 58 |
| 2.2.1 A Criação Artística na Sociedade Centrada no Mercado..... | 58 |
| 2.2.2 Quem são os Trabalhadores da Cultura? Como identificá-los? | 61 |
| 2.2.3 O Artista Enquanto Trabalhador..... | 65 |
| 2.2.4 O Contexto de Trabalho Artístico no Brasil..... | 75 |
| 3. PSICODINÂMICA DO TRABALHO..... | 87 |
| 3.1 A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO | 95 |
| 3.1.1 Trabalho Prescrito e Trabalho Real..... | 101 |
| 3.1.2. Trabalho Vivo e Trabalho Morto | 104 |
| 3.2 MOBILIZAÇÃO SUBJETIVA | 105 |
| 3.2.1 Inteligência Prática | 107 |
| 3.2.2 Espaço Público de Discussão..... | 109 |
| 3.2.3 Cooperação..... | 110 |
| 3.2.4 Reconhecimento | 111 |
| 3.2.5 O Prazer no Trabalho..... | 114 |
| 3.3 SOFRIMENTO, DEFESAS E PATOLOGIAS NO TRABALHO | 116 |
| 3.3.1 Sofrimento | 118 |
| 3.3.2 Estratégias de Defesas | 121 |

| | |
|--|------------|
| 3.3.2.1 Mecanismos de Defesa | 122 |
| 3.3.2.1 <i>Sublimação</i> | 124 |
| 3.3.2.2 Estratégias Coletivas de Defesa | 127 |
| 3.3.3 Patologias no Trabalho | 129 |
| 3.4 RETRATOS DO TRABALHO ARTÍSTICO: Estudos Empíricos em Psicodinâmica do Trabalho | 131 |
| 4. MÉTODO | 137 |
| 4.1 DELINEAMENTO DA PESQUISA | 137 |
| 4.2 UNIVERSO DE PESQUISA | 140 |
| 4.3 INSTRUMENTOS E PROCEDIMENTOS DE COLETAS DE DADOS | 143 |
| 4.4 ANÁLISE DOS DADOS | 145 |
| 5. EXPERIÊNCIAS DO REAL E SUAS NARRATIVAS | 149 |
| 5.1 A ARTE DOS ENCONTROS: Relatos dos contatos com Luiz | 150 |
| 5.2 A HISTÓRIA E A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE LUIZ | 154 |
| 5.3 O OLHAR DE LUIZ A RESPEITO DO TRABALHO ARTÍSTICO | 158 |
| 5.3.1 Organização do Trabalho | 159 |
| 5.3.2 Mobilização Subjetiva | 165 |
| 5.3.3 Sofrimento, Defesas e Patologias | 172 |
| 5.4 A ARTE DOS ENCONTROS: Relatos dos contatos com Equilibrista | 178 |
| 5.5 A HISTÓRIA E A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE EQUILIBRISTA | 181 |
| 5.6 O OLHAR DE EQUILIBRISTA A RESPEITO DO TRABALHO ARTÍSTICO | 189 |
| 5.6.1 Organização do Trabalho | 189 |
| 5.6.2 Mobilização Subjetiva | 196 |
| 5.6.3 Sofrimento, Defesas e Patologias | 202 |
| 5.7 A ARTE DOS ENCONTROS: Relatos dos contatos com Fernando | 208 |
| 5.8 A HISTÓRIA E A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE FERNANDO | 214 |
| 5.9 O OLHAR DE FERNANDO A RESPEITO DO TRABALHO ARTÍSTICO | 220 |
| 5.9.1 Organização do Trabalho | 220 |

| | |
|--|------------|
| 5.9.2 Mobilização Subjetiva | 225 |
| 5.9.3 Sofrimento, Defesas e Patologias | 230 |
| 5.10 A ARTE DOS ENCONTROS: Relatos dos contatos com Ricardo | 236 |
| 5.11 A HISTÓRIA E A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE RICARDO..... | 240 |
| 5.12 O OLHAR DE RICARDO A RESPEITO DO TRABALHO ARTÍSTICO | 245 |
| 5.12.1 Organização do Trabalho..... | 245 |
| 5.12.2 Mobilização Subjetiva | 250 |
| 5.12.3 Sofrimento, Defesas e Patologias | 256 |
| 6. O TRABALHO ARTÍSTICO NA SOCIEDADE CENTRADA NO MERCADO: Um olhar a partir da Psicodinâmica do Trabalho e da Economia da Cultura | 261 |
| 6.1 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO..... | 261 |
| 6.2 MOBILIZAÇÃO SUBJETIVA | 274 |
| 6.3 SOFRIMENTO, DEFESAS E PATOLOGIAS | 294 |
| 7. ESBOÇOS DE UMA REFLEXÃO SEM FIM | 306 |
| REFERÊNCIAS | 319 |
| APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO..... | 337 |
| APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE..... | 339 |
| APÊNDICE C – HISTÓRIA DE VIDA E TRAJETÓRIA PROFISSIONAL..... | 341 |
| APÊNDICE D – QUESTÕES ESTÍMULOS | 345 |

PRÓLOGO

Confesso não ter o hábito de relatar fatos de minha vida, como o faço neste momento. Após contato com professores, amigos e a pedido dos protagonistas deste estudo, resolvi fazê-lo. Ao refletir sobre a generosidade com que fui agraciada pelos sujeitos que fizeram este pedido, penso que escrever tal relato é no mínimo justo. Dessa maneira, neste trabalho você terá acesso a cinco relatos de pessoas, as quais o contato com a arte impactou profundamente, iniciando pelo meu.

Nascida em uma família de amantes do esporte e de atletas, não tive um grande contato com a arte durante minha infância e adolescência. Enquanto o esporte se fazia muito presente em minha vida, a maior influência recebida de minha família relacionada à arte, fora a literatura, especialmente a brasileira. Quando criança, tinha à mente versos da Canção do Exílio de Gonçalves Dias e podia recitá-los sem maiores problemas, pois não foram poucas as vezes que os li e os ouvi sendo recitados pelo meu bisavô.

Vô Bada, como o chamávamos, faleceu quando eu era adolescente, mas enquanto estava vivo, juntava os netos mais novos e os bisnetos, na varanda de sua casa, para contar histórias e recitar poemas, como a Canção do Exílio. Há poucos anos, minha mãe relatou que a preferência dele por tal poema, já na vida adulta, foi impulsionada pela segunda guerra mundial. Meu bisavô, na época da segunda guerra, um expedicionário brasileiro, mantinha nos versos de Gonçalves Dias, a esperança de que o conflito militar acabasse para que ele pudesse retornar ao seu país e rever sua família. Após saber de tal relato entendi o motivo pelo qual, a literatura era incentivada, em minha família.

Diante do exposto, cresci praticando esportes e com um contato interessante com a literatura brasileira. Ao completar dezoito anos passei em um concurso público e comecei a trabalhar na saúde mental. Costumo dizer que trabalhar na saúde mental, me transformou como pessoa. Presenciar situações de intenso sofrimento, me fizeram repensar muito sobre vários pontos do meu ser. A cada dia fui aprendendo a quebrar preconceitos que se faziam presentes em mim, mesmo que eu não os percebesse de maneira consciente, ou simplesmente, não os quisesse admitir. Com meu trabalho e com as vivências por ele proporcionadas, também aprendi a olhar e apreciar a vida e o que há nela de maneira diferente, inclusive a arte. Ter contato de maneira mais direta com a arte no meu dia a dia de trabalho, como tratamento terapêutico de pacientes, me fez percebê-la conforme afirma Vecchiatti (2004, p.94), como algo que “impulsiona relações entre pessoas e grupos, renovando vivências,

laços de solidariedade, criando imagens e poéticas imprescindíveis para o conhecimento de si mesmo e do outro”.

Quase que de maneira concomitante, a percepção mais intensa da arte em meu cotidiano na saúde mental, despertou-se em mim o desejo de conhecer mais sobre o contexto de trabalho daqueles que com a arte mantém a sua subsistência. Iniciei pesquisas e leituras, com apoio e auxílio de colegas de núcleo de pesquisa, amigos de pós-graduação e de maneira especial, da professora Eloise.

Aos poucos percebi que a minha “imersão” na esfera artística, continuou a transformação iniciada pela saúde mental, em minha vida. Durante o meu contato com o campo, conheci pessoas que me impressionaram por sua receptividade. Convivi com sujeitos que estavam, generosamente, dispostos a dividir suas experiências na esfera artística, e que abraçaram este estudo, pois afirmaram acreditar que discutir as questões aqui propostas poderia significar, caminhar mais um passo em direção a mudanças efetivas em seu contexto de trabalho.

Em alguns meses de contato com o campo, a arte se fez mais presente em meu cotidiano do que durante toda a minha vida. Durante o mestrado, em minha vida transbordaram, arte, reflexões e transformações. Ao pensar no fim desse processo, me vem à mente um trecho de uma música, que conheci por intermédio de um dos artistas participantes desta pesquisa, e que é capaz de resumir o caminho pelo qual passei.

Não é sobre chegar no topo do mundo

E saber que venceu

É sobre escalar e sentir

Que o caminho te fortaleceu

(...)

A gente não pode ter tudo

Qual seria a graça do mundo se fosse assim?

Por isso, eu prefiro sorrisos

E os presentes que a vida trouxe

Pra perto de mim (Ana Vilela).

Assim, posso afirmar que o maior e melhor resultado que o mestrado e o contato com o campo trouxeram, foi em mim enquanto pessoa. Não acredito que neste trabalho eu consiga expressar exatamente o que os sujeitos deste estudo, me transmitiram nos nossos contatos ou com sua arte, pois como diria Leonardo da Vinci, “a arte diz o indizível, exprime o inexprimível, e traduz o intraduzível.” Todavia, me esforcei para fazê-lo dentro de minhas limitações. Espero que apreciem a leitura.

INTRODUÇÃO

Não desejo suscitar convicções, o que desejo é estimular o pensamento e derrubar preconceitos.

Sigmund Freud (1996b).

A consolidação da noção de economia como um sinônimo para o mercado autorregulado (POLANYI, 2000) fez com que lhe fossem subordinadas todas as formas de manifestação humana, e com a cultura não foi diferente (BRANT, 2009). Em um ambiente neoliberal, em que o mercado tem ocupado posição central (POLANYI, 2000; RAMOS, 1989), tanto o setor cultural quanto as organizações culturais, passam a incorporar valores compatíveis com a lógica mercantil (GAMEIRO *et al.*, 2003; MENEZES, *et al.*, 2003).

Tal fenômeno tem sido discutido por pesquisadores por diferentes prismas, alguns o discutem a partir da mercantilização (MADEIRO; CARVALHO, 2003; HOFFMANN; SILVA; DELLAGNELLO, 2009) ou da teoria institucional (CARVALHO; VIEIRA, 2003; CARVALHO; ANDRADE, 2006), outros o abordam a partir da perspectiva de Solè a respeito da empresarização (RODRIGUES; SILVA, 2006, 2009; RODRIGUES; SILVA; DELLAGNELO, 2014).

Apesar de diferentes prismas serem utilizados para a interpretação do fenômeno anteriormente descrito, pode-se observar predomínio de algumas inquietações comuns, entre as quais destacam-se: a absorção de características mercadológicas pelo setor cultural (MADEIRO; CARVALHO, 2003; HOFFMANN; SILVA; DELLAGNELLO, 2009; CARVALHO; VIEIRA, 2003; CARVALHO; ANDRADE, 2006; RODRIGUES; SILVA, 2006, 2009; RODRIGUES; SILVA; DELLAGNELO, 2014), e as consequências dessa absorção por um setor com lógica de existência distinta (BENHAMOU, 2007).

Assim como o setor cultural, a atividade artística não permaneceu imune à unidimensionalidade do mercado (RAMOS, 1989; BRAGA, 2015). Em trabalhos desenvolvidos nas duas últimas décadas (MENDER, 2001, 2002; TRANSFORM, 2008; LOACKER, 2013; BRAGA, 2015; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE; GONDIM, 2016), pode-se vislumbrar uma série de mudanças que tiveram um relevante impacto na forma de fazer cultura, e também nas identidades daqueles que nela trabalham.

Na sociedade centrada no mercado, comumente, os desejos ou necessidades do patrocinador e do público, têm predominado sobre os desejos ou necessidades do povo, das organizações culturais, e dos artistas (BRANT, 2009). Circunstância, que pode contribuir para a compreensão

da arte como meio de produção e objeto de consumo. De acordo com Brant (2009), ao se vislumbrar a arte como meio de produção e objeto de consumo, corre-se o risco de se perder a condição única e insubstituível, para considerá-la como mera reprodutora de um sistema incapacitante.

Brant (2004, p. 39) enfatiza que nem toda manifestação cultural deve ou pode vir a ser convertida em negócio, pois é necessário ponderar sobre sua maneira peculiar de produzir e atuar. Conforme o autor, do “ponto de vista artístico e individual do artista (e não do mercado), a arte não tem necessariamente de passar por um processo de sustentação sociológica. A arte se encerra em si como função social”.

Artistas de todos os tempos e de todas as culturas de algum modo vivenciaram a tensão entre a arte e o mercado. Entretanto, a exploração financeira encontrada nas artes do século XX não possui precedentes (HYDE, 2010). Tal situação, derivada da “padronização e da mercantilização generalizada, que afeta os objetos, a obra de arte e os seres humanos”, pode resultar na perda: “de sentido do belo” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2002, p. 85); da apreciação das manifestações culturais, e da capacidade que a obra de arte possui de revelar e traduzir a alma humana (BRANT, 2009).

Bendassolli e Borges-Andrade (2015), por exemplo, em estudo realizado sobre significado, sentido e tensões no trabalho artístico, atribuem à relação artes-negócios um caráter conflituoso. Segundo os autores, a orientação excessivamente comercial pode destruir o valor da arte, e bloquear a criatividade e um espírito independente, ambos fundamentais para a criação. Ademais, a necessidade de adaptação às exigências do mercado, pode ser percebida pelos artistas como ausência de autonomia no trabalho (BENDASSOLLI; 2009), visto que “as artes correspondem ao campo da experiência humana que lida com valores simbólicos, e não necessariamente com valores econômicos” (BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2015, p.78).

Nas representações atuais, o artista é considerado como um possível trabalhador do futuro, uma figura excepcional, criativo, móvel perante as hierarquias, um empreendedor, um empresário de si mesmo, intrinsecamente motivado, que vive em uma economia de incerteza. Todavia, mais exposto aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais (MENGER, 2005; TRANSFORM, 2008; LOACKER, 2013; BRAGA, 2015

Salienta-se, que por trás das ideologias do lúdico, em um mercado supostamente harmônico e apoiado em valores ilustres de criatividade e inventividade, se ocultam aspectos reais de uma carreira profissional. (COLI, 2006). Há uma série de aspectos comuns ao trabalho

artístico. Via de regra, são formas de emprego precarizados, trabalhos temporários – incluindo-se aqui, projetos ou contratos de trabalho com vários clientes ao mesmo tempo –, poucos benefícios trabalhistas, o tempo de trabalho e o tempo livre não possuem fronteiras definidas (MENDER, 2001; MENDER, 2002; MENDER, 2005; BENDASSOLLI, 2007; BENHAMOU, 2007; TRANSFORM, 2008; BENDASSOLLI, 2009; GILL; TAYLOR, 2013; LOACKER, 2013).

Em linhas gerais, os artistas tendem a ser um grupo de trabalhadores, em média mais jovens do que a força de trabalho em geral, entre vinte e cinco e quarenta anos, concentram-se mais em áreas metropolitanas, apresentam taxas elevadas de auto emprego, maior taxa das mais variadas formas de subemprego, são mais frequentemente detentores de múltiplas atividades, e experimentam uma das maiores desigualdades e variabilidade de renda (MENDER, 2001; TRANSFORM, 2008).

Desta feita, o trabalho artístico é caracterizado pelo retrato de um laboratório de flexibilidade, em uma economia de incertezas (MENDER, 2005; BENHAMOU, 2007; CERQUEIRA, 2015) que propicia àqueles que neles estão inseridos lançarem-se na hiperflexibilidade contratual (MENDER, 2005), sinônimo do trabalho em *freelance*, do emprego intermitente, tempo parcial e outras formas flexíveis de trabalho (MENDER, 2001; MENDER, 2002; MENDER, 2005; BENHAMOU, 2007; TRANSFORM, 2008; BENDASSOLLI, 2009; GILL; TAYLOR, 2013; LOACKER, 2013). A flexibilidade do trabalho artístico possibilita uma das condições da dita “perfeição concorrencial”, pois contrata-se e demite-se mediante as necessidades, sem barreiras a entrada ou a saída, e ainda, em muitos casos, com custo zero na demissão (MENDER, 2005).

Diante de uma carreira incerta, alguns fatores podem contribuir para torná-la mais atraente. Para Menger (2005), gratificações não monetárias como gratificações psicológicas e sociais podem justificar o fato pelo qual, a atividade artística, mesmo sendo descontínua, com perspectivas incertas e remuneração variável, atrai tantos indivíduos. Declarações de artistas sobre os prazeres e dificuldades de suas profissões, indicam que as satisfações na carreira artística podem variar conforme posição na carreira, nível de reputação, natureza e visibilidade da atividade artística desempenhada, e condições de manutenção na profissão enquanto se esperam resultados tangíveis (MENDER, 2005).

O motivo das vantagens não monetárias é tão poderoso que tem fornecido a base do encantamento ideológico do trabalho artístico. Assim, facilmente pode ocorrer uma absolutização das dimensões não monetárias. Em outras palavras, artistas podem aceitar grandes sacrifícios

pelo exercício de sua arte e pelas satisfações que esta pode lhes trazer (MENGER, 2005). Corroborando, Transform (2008), Banks, Gill e Taylor (2013), e Loacker (2013), elucidam que apesar de condições incertas, descontínuas e precárias do trabalho artístico, os artistas não parecem demonstrar comportamentos resistentes.

Loacker (2013) em trabalho desenvolvido em um teatro profissional na Áustria, entre março de 2007 e abril de 2008, discorre que os participantes do estudo referiram que tinham tomado uma decisão consciente para se tornarem artistas. Desse modo, afirmaram que não tinham motivos para ficarem reclamando das condições de trabalho, visto que diante de suas vocações e do nível de desemprego entre artistas, é mais adequado diminuir o nível de resistência às condições de trabalho precárias. Além disso, prevalecera um entendimento comum que quando os artistas percebem chances de autonomia, participação e alegria dentro do ambiente de trabalho, concordam com os lados obscuros de seu trabalho.

Nesse sentido, acredita-se que as circunstâncias descritas, revelam a importância de se trazer à tona a discussão a respeito do prazer e sofrimento no trabalho artístico. Discussão esta, que pode emergir e ser embasada por intermédio da psicodinâmica do trabalho. A psicodinâmica do Trabalho é uma abordagem científica cuja epistemologia é de natureza crítica do trabalho (MENDES, 2007a; MERLO E MENDES, 2009), desenvolvida nos anos 1980, na França, cujo principal expoente é Christophe Dejours (DEJOURS, 1999; MERLO, 2002; SELIGMANN-SILVA, 2004; MENDES, 2007a; DEJOURS *et al.*, 2014; MERLO; MENDES, 2009; DEJOURS, 2012a).

Para a psicodinâmica do trabalho, a saúde no trabalho é uma construção mediada pela dinâmica intersubjetiva do reconhecimento, que ao conferir julgamento de utilidade, de beleza ao trabalho, possibilita a construção da identidade do trabalhador, considerada central para a busca de equilíbrio psíquico. Dessa forma, nenhuma relação de trabalho pode ser considerada neutra em relação à saúde, pois é a qualidade das relações intersubjetivas que contribui para sua construção, tanto no registro do amor (lado erótico) quanto no campo das relações sociais de trabalho (DEJOURS, 2012b).

No que diz respeito às vivências de prazer-sofrimento, ressalta-se que para a psicodinâmica do trabalho, prazer e sofrimento são indissociáveis, o que significa que o trabalho pode tanto ser fonte de prazer quanto de sofrimento (MENDES; TAMAYO, 2001; MENDES; MULLER, 2013). O prazer-sofrimento é estudado como um constructo único e dialético (MENDES, 2007b), e definidos por Ferreira e Mendes

(2001, p.494) como “uma vivência subjetiva do próprio trabalhador, compartilhada coletivamente e influenciada pela atividade de trabalho”.

De tal forma, compreende-se que tanto o prazer quanto o sofrimento são resultados de uma combinação da história do sujeito e influenciados pela organização do trabalho. Pode-se considerar, como uma das mais significativas contribuições da psicodinâmica, a articulação entre as dimensões psíquicas – que envolve a busca pelo prazer e a evitação do sofrimento – e a dimensão coletiva do trabalhar (MENDES; MULLER, 2013).

Para a psicodinâmica do trabalho, tanto o prazer quanto o sofrimento são colocados em termos do coletivo de trabalho. Ou seja, tanto a experiência prazerosa, quanto penosa vivida no contexto de trabalho, são consideradas coletivamente. A prática em psicodinâmica do trabalho é definida por Dejours (2008b), como um espaço público de discussão que possibilita aos sujeitos expressarem a maneira como efetuam as tarefas, como conseguem se adaptar à realidade entre o trabalho real e prescrito, e demonstrarem quais os mecanismos de defesa utilizados para moldar-se a esse ambiente.

Salienta-se que durante a evolução histórica e conceitual da psicodinâmica do trabalho, inúmeras mudanças ocorreram no mundo do trabalho, influenciadas pelo ambiente altamente turbulento de negócios, em que reinventar as empresas, flexibilizar e alcançar um retorno de curto prazo, tornou-se regra (PAES DE PALUA, 2002). A criatividade e a inventividade passaram a ser ainda mais valorizadas, e o trabalho de criação ganhou maior pertinência (MENGER, 2005).

Assim, surgiram novos horizontes de pesquisas envolvendo processos de subjetivação no trabalho. Nesse sentido, o trabalho artístico, essencialmente marcado pela flexibilidade, e por incertezas (MENGER, 2005; BENHAMOU, 2007; CERQUEIRA, 2015), pode ser vislumbrado como um campo de estudos privilegiado para a investigação das vivências de prazer e sofrimento no trabalho, e para a existência de análises que compreendam a dinâmica da esfera artística e que apontem suas contradições.

Diante desses pressupostos, a problemática de estudo levantada foi: **Como ocorrem as vivências de prazer-sofrimento e o contexto de trabalho artístico na região da grande Florianópolis, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura?**

A fim de responder ao questionamento proposto, desenvolveram-se os objetivos geral e específicos, descritos a seguir. Destaca-se que tais objetivos se encontram em consonância com a análise psicodinâmica do trabalho, conforme proposto por Mendes e Araújo (2012).

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Compreender e analisar como ocorrem as vivências de prazer-sofrimento e o contexto de trabalho artístico na região da grande Florianópolis, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura.

1.1.2 Objetivos Específicos

No contexto de trabalho artístico na região da grande Florianópolis:

- Caracterizar a organização do trabalho artístico;
- Analisar a mobilização subjetiva do artista;
- Identificar as vivências de prazer e sofrimento no trabalho artístico;
- Descrever as principais estratégias de defesa utilizadas pelos artistas participantes do estudo.

1.2 JUSTIFICATIVA

Em trabalhos desenvolvidos nas duas últimas décadas (MENDER, 2001, 2002; TRANSFORM, 2008; LOACKER, 2013; BRAGA, 2015; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE; GONDIM, 2016), pode-se vislumbrar uma série de mudanças que tiveram um relevante impacto na forma de fazer cultura, e também nas identidades dos que nela trabalham. No entanto, apesar de o trabalho artístico abrigar um número relevante de trabalhadores, no último século, os estudos organizacionais, não parecem ter se voltado ao que acontecia nos domínios trabalhistas fora das organizações formais (BENDASSOLLI, 2009). Pouca atenção foi dada àqueles setores situados às margens do trabalho do tipo industrial ou pós-industrial, principalmente no que diz respeito a sua capacidade para criação de empregos e condições de trabalho (THROSBY, 2001; BENDASSOLLI, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2012).

Em circunstâncias em que inúmeros países têm enfrentado o aumento do desemprego estrutural (THROSBY, 2001b), e que

recentemente a cultura passou a ser vislumbrada como vetor de desenvolvimento econômico (THROSBY, 2001b; MENDER, 2001, 2002, 2005; BENHAMOU, 2007; BENDASSOLI, 2009; BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2012; LOACKER, 2013), tem emergido nos últimos anos, um interesse no setor cultural, de maneira especial, em seu potencial para geração de trabalho.

Todavia, o quadro analítico para a concepção de um retrato do artista enquanto trabalhador, frequentemente é transpassado por desafios teóricos e metodológicos que relacionam esse tipo de atividade, à genialidade, ao prazer, ao lazer, ao ócio (CERQUEIRA, 2015). Tal perspectiva de análise insiste no caráter extra econômico da atividade artística, em que a arte é vislumbrada como inspiração pura e a atividade artística é contemplada romanticamente como forma idealmente desejável de trabalho (ANTUNES, 2003; MENDER, 2005; TRANSFORM, 2008; SENNETT, 2009; BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2011; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; HOPE; RICHARDS, 2015; CERQUEIRA, 2015).

Assim, o trabalho artístico é concebido por muitos como um modelo de trabalho não alienado, por intermédio do qual, o sujeito se realiza na plenitude de sua liberdade (MARX, 2004; MENDER, 2005; SENNETT, 2009; BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2011; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; CERQUEIRA, 2015). Em consonância com Antunes (2003, p. 88-89), a concepção romantizada e utópica do trabalho artístico, “acaba desconsiderando a dimensão totalizante e abrangente do capital, que engloba desde a esfera de produção até o consumo, desde o plano da materialidade ao mundo das idealidades”.

Diante de tais pressupostos, presume-se que a ideologia utópica e romântica do trabalho artístico mascara a existência de aspectos reais de uma carreira (ANTUNES, 2003; MENDER, 2005; SENNETT, 2009; BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2011; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; HOPE; RICHARDS, 2015; CERQUEIRA, 2015), visto que as análises a respeito do trabalho na esfera artística tendem a privilegiar a obra artística enquanto criação estética, em detrimento do processo de trabalho que a elaborou (MENDES, 2005; CERQUEIRA, 2015).

Nesse sentido, Banks, Gill e Taylor (2013) referem que o debate a respeito das condições reais de trabalho artístico, tem sido ignorado na sociedade contemporânea. Os autores convidam pesquisadores a desenvolverem estudos com vistas a re-teorizar o trabalho artístico. De maneira semelhante, Bendassolli e Borges-Andrade (2012) convidam

pesquisadores a desenvolverem reflexões sobre as tensões existentes entre a atividade artística e a economia.

Hope e Richards (2015) realizaram um estudo a respeito da experiência e as implicações de prazer e amor ao trabalho dito imaterial. O estudo desenvolvido pelas autoras ocorreu em três países Europeus durante os meses de fevereiro e março, em três *workshops* que contaram com a presença de 25 trabalhadores do setor cultural. Hope e Richards (2015) elucidam em seu estudo que discutir a respeito do trabalho artístico, pode ser o primeiro passo para que as desigualdades no mundo das artes sejam superadas e que as condições de trabalho sejam adequadas.

Todavia, destaca-se que apesar do processo de mercantilização da cultura não ser algo recente, trabalhos sobre as vivências de prazer-sofrimento e contexto de trabalho artístico, em administração e mais especificamente nos estudos organizacionais, assim como em psicodinâmica do trabalho, são escassos e recentes (SEGNINI, 2006, 2010; LIMA, 2009; BUENO, 2012; FERREIRA, 2011a, 2011b; ALVARENGA, 2013). De maneira a aprofundar conhecimentos relativos aos estudos concernentes ao trabalho artístico em psicodinâmica do trabalho, realizou-se um levantamento das publicações nacionais relacionadas ao tema.

Como ponto de partida de revisão de literatura, este trabalho embasa-se em um estudo realizado por Merlo e Mendes (2009), em que são levantadas as publicações nacionais em Psicodinâmica do Trabalho existentes entre os anos de 1996 a 2009. Em tal estudo, os autores encontraram 79 publicações: incluindo artigos, que em sua maioria estavam disponíveis, à época da pesquisa, nas bases de dados *Scientific Electronic Library Online Brasil* (SciELO Brasil) e Periódicos Eletrônicos em Psicologia (PePSIC); dissertações e teses disponíveis para consulta via internet; e textos em livros, nos quais a psicodinâmica do trabalho fora utilizada como referência.

As publicações encontradas por Merlo e Mendes (2009) concentram-se nas áreas de: psicologia, com trinta e seis estudos; saúde coletiva, com treze; engenharia de produção, com doze; enfermagem, com seis; administração, com cinco; e áreas variadas, com sete estudos. Entre as principais categorias profissionais contempladas pelas publicações encontradas por Merlo e Mendes (2009) estão: bancários, coletores de lixo, operários extratores de mármore, operários de indústria de cimento, policiais e seguranças, professores, profissionais da saúde, profissionais de atendimento ao público, trabalhadores rurais e trabalhadores de tecnologia da informação. Na referida pesquisa

levantou-se ainda, um estudo a respeito da dimensão física do fazer musical, não sendo constatada a presença de estudos em psicodinâmica voltados à análise das vivências de prazer-sofrimento no trabalho artístico.

De modo a complementar os achados propostos no estudo anteriormente descrito, e de embasar a escolha do objeto a que esta pesquisa se propõe, realizou-se uma análise das publicações na base de dados *Scientific Periodicals Electronic Library* (SPELL). No entanto, a pesquisa não retornou resultado algum de busca. Dessa maneira, realizou-se pesquisas assistemáticas no Google Acadêmico, buscando-se estudos em psicodinâmica que investigassem o contexto de trabalho artístico. Foram encontrados seis estudos nas áreas de psicologia e fisioterapia. As categorias profissionais contempladas pelos estudos encontrados foram: dançarinos; musicistas; escritores literários, e atores de teatro.

Entre os trabalhos referidos anteriormente encontra-se uma pesquisa desenvolvida por Segnini (2006). A partir de referenciais teóricos da psicodinâmica do trabalho, a autora procurou analisar as mudanças nas formas de regulação e racionalização do trabalho em Artes e Espetáculos (músicos e bailarinos) e em Educação (professores). Lima (2009) analisou o prazer no trabalho e as estratégias de enfrentamento do sofrimento no trabalho de artistas de uma companhia de comédia do Distrito Federal. Bueno (2012) realizou um estudo com escritores literários, utilizando da psicodinâmica do trabalho, para analisar o sentido do trabalho em relação às vivências de prazer, sofrimento e adoecimento, na produção de uma obra literária.

Segnini (2010) analisou a relação existente entre o trabalhador bailarino e a organização do trabalho, fundamentada na psicodinâmica do trabalho, por intermédio de um estudo de caso do Balé da Cidade de São Paulo. Já Ferreira (2011b), realizou um estudo com objetivo de analisar o trabalho vivo de produção literária. Destaca-se também, o estudo desenvolvido por Alvarenga (2013), em que o autor analisou as vivências de prazer e de sofrimento no trabalho de músicos da Orquestra Sinfônica da Amazônia, baseando-se em pressupostos da psicodinâmica do trabalho.

Ressalta-se que não foram encontrados estudos envolvendo psicodinâmica do trabalho e arte nos estudos organizacionais, e que não foram encontrados estudos que se utilizassem da psicodinâmica do trabalho para investigação da influência do processo de mercantilização da cultura nas vivências de prazer-sofrimento dos trabalhadores do setor cultural, nas diversas áreas de conhecimento. Consoante ao que aqui foi apresentado, percebe-se a carência de estudos que investiguem a

influência do processo de mercantilização da cultura nas vivências de prazer-sofrimento dos trabalhadores do setor cultural, fato que demonstra o ineditismo do estudo proposto.

Destaca-se que a cultura, bem como as artes em geral, correspondem, por essência, a um campo da experiência humana que lida com valores simbólicos, e não necessariamente econômicos (BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2015). Em uma sociedade centrada no mercado (RAMOS, 1989; POLANYI, 2002), cabe questionar se as artes se constituem como uma esfera de trabalho diferente dos mundos de produção, ou se, pelo contrário, se o desenvolvimento das atividades artísticas obedece às mesmas regras econômicas, com alguns ajustes (MENDER, 2005).

Uma vez que a consolidação da noção de economia como um sinônimo para o mercado autorregulado fez com que lhe fossem subordinadas todas as formas de manifestação humana, e com a produção da área da cultura não foi diferente (BRANT, 2009). Nesse sentido, pode-se afirmar que a atividade artística não permaneceu imune à unidimensionalidade do sistema social contemporâneo, como diria Ramos (1989) ou Braga (2015). Assim, acredita-se que a opção por compreender e analisar as possíveis relações existentes entre o contexto de trabalho no setor cultural, e vivências de prazer-sofrimento dos trabalhadores nele inseridos, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura, é justificada.

Para o desenvolvimento do percurso teórico do presente estudo, primeiramente, discutir-se-á a respeito da relação existente entre o setor cultural e economia, e levantar-se-á aspectos relativos ao contexto de trabalho na economia da cultura. Apresentar-se-á também, bases teóricas e reflexões sobre a psicodinâmica do trabalho, levando em consideração a sua evolução histórica, construção teórica e principais contribuições. Buscar-se-á, em seguida, elucidar a respeito das especificidades metodológicas, a que está investigação se propõe. Posteriormente, apresentar-se-á respectivamente os casos de Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo, bem como o conteúdo expresso verbalmente pelos artistas, a respeito do trabalho artístico. Transcorrer-se-á, ainda, a respeito das vivências de prazer-sofrimento e do contexto de trabalho artístico na região da grande Florianópolis, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura, e a partir da experiência vivida por Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo. Por fim, buscar-se-á realizar algumas reflexões concernentes à problemática que esta investigação propõe.

2. ECONOMIA DA CULTURA E CONTEXTO DE TRABALHO ARTÍSTICO

A arte é longa e a vida é curta, e o sucesso é muito longe.

Joseph Conrad (1926).

De acordo com Bendassolli (2009), no último século, a administração, bem como a psicologia, não parece ter se voltado ao que acontecia nos domínios trabalhistas fora das organizações formais. Pouca atenção foi dada àqueles setores situados às margens do trabalho do tipo industrial ou pós-industrial, principalmente no que diz respeito a sua capacidade para criação de empregos (THROSBY, 2001; BENDASSOLLI, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2012). Em circunstâncias em que inúmeros países têm enfrentado o aumento do desemprego estrutural (THROSBY, 2001b), e que recentemente a cultura passou a ser vislumbrada como vetor de desenvolvimento econômico (THROSBY, 2001b; MENDER, 2001, 2002, 2005; BENHAMOU, 2007; BENDASSOLI, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2012; LOACKER, 2013), tem emergido nos últimos anos, um interesse no setor cultural, de maneira especial, em seu potencial para geração de emprego.

No Brasil, a primeira iniciativa para a busca de informações que viessem a vincular as atividades culturais a aspectos como a sua capacidade de geração de empregos, foi a pesquisa realizada em 1988, cuja nomenclatura é “Economia da Cultura: reflexões sobre as indústrias culturais no Brasil”, solicitada pelo então Ministro da Cultura Celso Furtado à Fundação João Pinheiro. Tal pesquisa fazia parte do Projeto “A Indústria Cultural no Quadro da Economia Brasileira” cujo foco de análise foram os segmentos cinematográfico, imprensa periódica e editora de livros, fonográfico, produção de espetáculos de arte cênicas e música, radiodifusão e tele difusão e produção de instrumentos musicais (BRASIL, 2016a).

No texto de abertura do projeto, o então Ministro da Cultura, salienta a importância das atividades culturais, elucidando que “na visão econômica dos processos produtivos o trabalho é simplesmente um meio (...), mas no mundo das artes o trabalho não é apenas um meio, mas também fim” (MINC, 1988, p. 3, *apud*, BRASIL, 2016a). Nestes termos, as atividades culturais são reconhecidas fontes criadoras de emprego (BRASIL, 2016a). Transcorridos catorze anos, em 2002, o MinC inicia negociações e acordos como a cooperação celebrada em 2004, entre MinC, Unesco, IBGE e IPEA, “visando promover uma base de dados para a área cultural” (DURAND, 2013, p. 150).

Ante a necessidade de se mapear e documentar as informações a respeito da cadeia produtiva da cultura, arranjos criativos e da produção artística, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), elabora no ano de 2006, o primeiro mapeamento que delimita as atividades consideradas peculiares da cultura e demais atividades a ela relacionadas. A partir do primeiro mapeamento, surge uma série de levantamentos e pesquisas realizadas pelo IBGE. No que tange à relação existente entre cultura e trabalho, as estatísticas do IBGE trazem à luz indicadores correlacionados ao processo de produção das suas atividades, massa salarial, dispêndios públicos na área, perfil dos ocupados em atividades culturais, perfil do consumidor por bens e serviços culturais (IBGE, 2015; BRASIL, 2016a). Apesar da série de levantamentos e pesquisas, concernentes à cultura e trabalho, realizadas pelo IBGE nos últimos anos, estudos que compreendam a dinâmica do trabalho na cultura no Brasil e apontem suas contradições, ainda são incipientes.

Com o objetivo de fornecer embasamento teórico para realização do estudo proposto, no presente capítulo apresentar-se-á primeiramente, bases teóricas e reflexões sobre a relação existente entre o setor cultural e economia. Posteriormente, discutir-se-á a respeito do contexto de trabalho na economia da cultura.

2.1 CULTURA E ECONOMIA

Oriunda do verbo latino *colere*, a cultura foi por muito tempo entendida como cultivo ou ainda, o cuidado. Enquanto cultivo, “a cultura era concebida como uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém; era fazer brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios” (CHAUÍ, 2008, p. 55). Não obstante, ao longo dos anos, tal sentido acabou sendo suprimido até que, no século XVIII, a palavra cultura reapareceu como sinônimo do conceito de civilização. Destarte, a cultura passou a ser vislumbrada enquanto um conjunto de práticas (artes, ciências, filosofia, técnicas, os ofícios), permitindo a avaliação e hierarquização do valor dos regimes políticos. O progresso de uma civilização veio a ser avaliado pela sua cultura e a cultura pelo progresso que traz a uma civilização (CHAUÍ, 2008, p. 55).

Do ponto de vista antropológico, o termo cultura foi utilizado pela primeira vez, por Edward Tylor em 1871 em seu livro *Primitive Culture*. O autor reuniu no vocábulo inglês *culture* dois termos do final do século XVIII e início do XIX: a expressão germânica *kultur*, era utilizada como símbolo de todos os aspectos espirituais de uma comunidade, e a expressão francesa *civilization*, que se referia

principalmente, às realizações materiais de um povo. Assim, Tylor aborda em um só vocábulo todas as realizações humanas e passa a afastar a ideia de cultura como uma disposição inata. Para Tylor (1871, *apud*, Laraia, 2001, p.25), a cultura poderia ser compreendida como um “complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”.

Transcorrido mais de um século desde que Tylor realizou sua definição, não há hoje um acordo, ainda que razoável, a respeito do conceito. De acordo com Laraia (2001), as inúmeras definições formuladas após Tylor acabaram por estabelecer certa confusão, ao invés de ampliar os limites do conceito. Corroborando, Migueles (2003, p. 2) salienta que o uso do termo cultura se dá como “um imenso guarda-chuva”, abarcando os mais variados fenômenos.

Thiry-Cherques (2001, p. 12) demonstra quão grande é a distância que se tem atualmente de uma aceitação universal do termo cultura com uma gama de exemplos de definições, entre as quais encontram-se as seguintes dimensões: Antropológica; Arqueológica; Comportamental; Estrutural; Funcional; Histórica; Mental; Normativa; Romântica; Simbólica; Sociológica; Tecnológica; Tópica; Vago genérica.

Conforme UNESCO (2003, P.43), apesar da complexidade em torno do termo cultura e da dificuldade em defini-lo, a cultura deve ser compreendida, antes de qualquer coisa, enquanto um processo – “cultura de vegetais, criação, reprodução de animais e, por extensão, cultivo ativo da mente humana”. Há, no entanto, aqueles que acabam por considerar a cultura em um sentido mais descritivo que engloba os significados, símbolos, língua, crenças, valores e todas as manifestações de um povo. Outros ainda, segmentam a cultura em cultura material (artefatos produzidos) e imaterial (dança, música) (KNOPP, *et al.*, 2010).

Costa et al. (2011, p.1032) abordam em seu trabalho a delimitação de cultura como “manifestações culturais formalmente organizadas e institucionalizadas”. Segundo os autores, essa perspectiva torna possível inserir manifestações populares, e também constructos científicos no entendimento de cultura, conforme sugerido por Santos (2002 e 2008), além das manifestações artísticas e criativas.

De acordo com UNESCO (2003, p.44), a concepção de que se entende hoje de cultura é: “aquilo que os homens criam, atribuem sentido, transformam e podem compreender. Aquilo que, ao mesmo tempo, faz com que os homens se transformem e possam ser apresentados, conhecidos e compreendidos por outros homens”. Ademais, “a cultura é feita de teias de significações que nos permitem a construção do

entendimento”. Nesta perspectiva, para UNESCO (2003), é possível destacar a existência de três aspectos pelos quais se deve compreender a cultura.

O primeiro é a cultura como o cotidiano (um campo que nos aproxima mais à antropologia); o segundo é a cultura como campo comunicativo (os circuitos de circulação das artes – indústrias culturais, museus, etc.); e o terceiro é a cultura como manifestação artística concreta, seja da chamada cultura popular maciça ou tradicional ou das belas-artistas (UNESCO, 2003, p. 63).

Para UNESCO (2003), as diferentes dimensões e funções da cultura, trazidas à luz anteriormente, quando sobrepostas, tanto reconhecem a complexidade do termo quanto ressaltam a sua importância “funcional” para o desenvolvimento social e pessoal. De maneira oposta à compreensão da cultura a partir de três aspectos, conforme destacado pela UNESCO (2003), autores como Botelho (2001) e Throsby (2001a) definem cultura enquanto duas dimensões.

Em conformidade com Botelho (2001), a cultura pode ser vislumbrada nas dimensões antropológica e sociológica. Em sua dimensão antropológica, Botelho (2001) compreende que a cultura se produz por intermédio do convívio social dos sujeitos, que desenvolvem suas maneiras de sentir e pensar, estruturam seus valores, lidam com suas diferenças e identidades, e instituem suas rotinas. De tal maneira, a cultura fornece aos sujeitos equilíbrios simbólicos. A construção do referido equilíbrio simbólico pode ser determinada pelas origens regionais de cada um, ou ainda pelos mais diversos tipos de interesses (profissionais, econômicos, esportivos, culturais, de sexo, de origens étnicas, de geração). Nessa dimensão é possível se falar em hábitos e costumes inarredáveis; minimundos que envolvem relações familiares, de vizinhança e a sociabilidade num sentido amplo; a organização dos mais diversos espaços por onde se circula cotidianamente; o trabalho; o uso do tempo livre. Em síntese, neste caso a cultura é tudo que o ser humano elabora e produz simbólica e materialmente falando.

No que concerne à dimensão sociológica de cultura, a mesma não se constitui no cotidiano do sujeito, mas sim em meio especializado: acaba sendo uma produção concebida com a intenção notória de construir sentidos estabelecidos e de conquistar algum tipo de público, por intermédio de meios pontuais de expressão. Tal dimensão da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais,

institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria (BOTELHO, 2001).

Ressalta-se, que na dimensão sociológica de cultura as construções individuais são deixadas de lado, resultando em construções que ocorrem no universo privado de cada um, abordando-se aqui, aquelas que para se efetivarem, dependem de instituições, de sistemas organizados socialmente. Sendo assim, há um circuito que, por ser socialmente organizado, acaba sendo mais visível e palpável. A cultura no sentido sociológico trata-se de expressão artística em sentido estrito. É nesse espaço que se inscreve tanto a produção de caráter profissional quanto a prática não profissional, e que há todo um aparato que colabora para a formação de um público consumidor de bens culturais (BOTELHO, 2001).

Consoante ao que foi ressaltado anteriormente, Throsby (2001a) destaca duas definições relevantes para o termo cultura. A primeira definição refere-se à cultura como “marco antropológico ou sociológico para descrever um conjunto de atitudes, crenças, convenções, costumes, valores e práticas comuns ou compartilhadas por qualquer grupo” (THROSBY, 2001^a, p. 18), que evolui ao longo do tempo e é transmitido de uma geração para outra. Nesse sentido, a noção de identidade assume um caráter indispensável, uma vez que a existência de reconhecimento mútuo entre os integrantes de cada grupo, permite a diferenciação dos outros através das distintas manifestações que os caracterizam.

A segunda definição destacada por Throsby (2001a)¹, refere-se à cultura enquanto aspecto funcional, em que é possível compreendê-la enquanto atividades que conduzem ao esclarecimento e à educação da mente, aos aspectos intelectuais, morais e artísticos da vida humana. Do ponto de vista funcional, a cultura é considerada como um elemento da economia, onde os esforços são dirigidos à produção e ao consumo de bens culturais, que acabam sendo tratados como mercadorias e retratam dilemas de oferta e demanda, mercado e distribuição.

Conforme apresentado, as variações de interpretações e usos atribuídos ao termo cultura, que até o século XVIII puderam ser associados ao cultivo, e no início do século XIX — com o surgimento do sentido antropológico — aos modos de vida de uma sociedade, no fim do

¹ Salienta-se que os conceitos de cultura trazidos à luz por Throsby (2001a), são apontados pelo projeto “Perspectivas da Economia da Cultura: um modelo de análise do caso brasileiro” (BRASIL; FECAMP, 2011) como protagonistas para o surgimento de uma Nova Economia da Cultura.

século XIX e início do século XX passam a ser associados também a elementos da economia.

Atualmente, as fronteiras da cultura movem-se imensamente, e a cultura se tornou, “a partir da industrialização e da dominância do vocabulário econômico na descrição de nossas sociedades”, um tipo de recurso passível de ser associado a indicadores de desempenho, lucratividade e crescimento (BENDASSOLLI, 2007, p. 5 - 6). Dessa maneira, emergiram análises que destacam “às incursões do capital nas artes (BORDIEU, 2002) e os efeitos ambíguos da aplicação de tecnologias, que provocavam tanto a massificação quanto o surgimento de inovações (...)” (BENDASSOLLI, 2009, p.9).

2.1.1 Cultura e Mercado

De acordo com Bendassoli (2009), no século XIX houve uma intensificação do processo de mediação entre cultura e mercado. Todavia, o investimento privado nas artes tem sua origem no mecenato, expressão que remete ao político romano Caio Mecenas, que viveu por volta de 68 – 8 a.C., e que se tornou conhecido por patrocinar artistas e escritores. Ao submeter a arte e a filosofia ao pensamento oficial, Mecenas estabeleceu uma relação que perdura até os dias atuais. O mecenato adquiriu reconhecimento na Europa renascentista, com a atuação crescente da burguesia como patrocinadora da arte (BRANT, 2009). Posteriormente, o mecenas individual fora substituído pelo mercado livre, no qual a avaliação das obras de arte tornou-se árdua, pois tudo passou a depender de um grupo de consumidores, também conhecido como público (FISCHER, 1987).

Com a Revolução Industrial iniciou-se um processo de trocas mercantis e a transformação dos modos de produção tradicionais (WARNIER, 2003). Adorno e Horkheimer (1985), no livro *Dialética do Esclarecimento*, elucidam que o século XX foi marcado pela aproximação entre arte, tecnologia e produção em massa. Tal aproximação foi observada pelos teóricos da Escola de Frankfurt e resultou em um movimento denominado de “Indústria Cultural”. Entretanto, as discussões acerca da função da cultura e da obra de arte no capitalismo podem ser consideradas anteriores ao conceito de indústria cultural. Entre os frankfurtianos, Benjamin (1983) já havia escrito sobre o tema.

Benjamin (1994) acreditava na potencialidade da aura da obra de arte, na democratização do acesso às obras de arte, por intermédio da tecnologia, em outras palavras, o autor acreditava na superação do caráter aurático da obra de arte com a reprodutibilidade técnica. “No momento

em que o critério da autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis, a política”, conclui Benjamin (1994, p. 171-172). Para o autor, a obra de arte desaturizada poderia desempenhar uma nova função social, a possibilidade de politização das massas.

Já para Adorno e Horkheimer (1985, p.100), “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social”. Adorno (1987, p.288) ressalta ainda, que com a indústria cultural “as massas não são o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas o seu objeto”.

Segundo Centeno (2010), as funções do mercado neste processo de massificação da produção de bens culturais – a que Adorno (1987) se refere – são claras: à medida em que se permite ao público o acesso a bens culturais cada vez mais baratos, se facilita economicamente o acesso a um público cada vez maior; e se adapta o conteúdo dos bens culturais às próprias necessidades, colocando a produção dos bens culturais numa proporção inversa à sua lógica complexidade. Corroborando a ideia, Brant (2009) elucida que ao se vislumbrar a arte como meio de produção e objeto de consumo, corre-se o risco de se perder a condição única e insubstituível, para considerá-la como mera reprodutora de um sistema incapacitante.

Brant (2004, p. 39) enfatiza que nem toda manifestação cultural deve ou pode vir a ser convertida em negócio, pois é necessário ponderar sobre sua maneira peculiar de produzir e atuar. Conforme o autor, do “ponto de vista artístico e individual do artista (e não do mercado), a arte não tem necessariamente de passar por um processo de sustentação sociológica. A arte se encerra em si como função social”. Uma manifestação cultural, desse modo, deve ser encarada como produto apenas quando, dentro da complexidade que a envolve, ela for vislumbrada com o foco na sua potencialidade econômica.

Todavia, atualmente há uma tentativa de construção não apenas de produtos artísticos, mas também do consumidor, que é objeto particular das relações de produção, concebido pelas escalas de valores que determinam quem se deve ser e que beneficiam a criação de novos produtos para atender a esse *status quo* (BRANT, 2004). Tal situação pode resultar na “perda de sentido do belo” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2002, p. 85), e na perda da apreciação das manifestações

culturais (BRANT, 2009), derivadas da “padronização e da mercantilização generalizada, que afeta os objetos, a obra de arte e os seres humanos” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2002, p. 85).

Em um ambiente neoliberal, em que o mercado têm ocupado posição central (POLANYI, 2000; RAMOS, 1989), os desejos ou necessidades do patrocinador e do público, têm predominado sobre os desejos ou necessidades do povo, das organizações culturais, e dos artistas (BRANT, 2009). Desse modo, participar do mercado sem subordinar-se a ele, pode ser uma das questões éticas mais difíceis no cotidiano daqueles que atuam em um setor, ou organizações (BRANT, 2009), cuja essência se difere de organizações formais. No que tange às organizações culturais, Menezes *et al.* (2003) ressaltam que em sua maior parte, elas necessitam de financiamento estatal para o desenvolvimento de suas atividades. Ao mesmo tempo, necessitam de legitimidade para suas ações com vistas de garantir a sua sobrevivência. Essa busca por legitimidade social tem impulsionado as organizações culturais a abandonarem suas antigas estruturas e processos gestionários, e assimilarem modelos característicos de organizações privadas (MENEZES, *et al.*, 2003).

Assim como as organizações culturais, o setor cultural passou a incorporar valores compatíveis com à lógica mercantil, objetivando o aumento da sua capacidade competitiva e a sobrevivência em um ambiente altamente turbulento (GAMEIRO *et al.*, 2003; MENEZES, *et al.*, 2003). Tal fenômeno tem sido discutido por pesquisadores por diferentes prismas, alguns o discutem a partir da mercantilização (MADEIRO; CARVALHO, 2003; HOFFMANN; SILVA; DELLAGNELLO, 2009) ou da teoria institucional (CARVALHO; VIEIRA, 2003; CARVALHO; ANDRADE, 2006), outros o abordam a partir da perspectiva de Solè a respeito da empresarização (RODRIGUES; SILVA, 2006, 2009; RODRIGUES; SILVA; DELLAGNELO, 2014).

Apesar de diferentes prismas serem utilizados para a interpretação do fenômeno anteriormente descrito, pode-se observar predomínio de algumas inquietações comuns, entre as quais destacam-se: a absorção de características mercadológicas pelo setor cultural (MADEIRO; CARVALHO, 2003; HOFFMANN; SILVA; DELLAGNELLO, 2009; CARVALHO; VIEIRA, 2003; CARVALHO; ANDRADE, 2006; RODRIGUES; SILVA, 2006, 2009; RODRIGUES; SILVA; DELLAGNELO, 2014), e as consequências dessa absorção por um setor cuja lógica de existência pode ser considerada distinta dos demais setores da economia (BENHAMOU, 2007).

2.1.2 Economia Criativa e Economia da Cultura

Ainda que não se possa considerar recente a tendência para se mercantilizar a produção cultural (CANCLINI, 2008), para Madeira (2014),

um dos aspectos marcantes da sociedade capitalista contemporânea é a convergência dos domínios econômico e cultural; a competitividade dos vários setores econômicos sendo crescentemente marcada por agregação de conteúdo simbólico a seus produtos, ao tempo em que a cultura (...) foi transformada em mercadoria, em um processo de absorção quase total e imediata da produção cultural pela economia (MADEIRA, 2014, p.23).

Nesse sentido, Bendassolli (2009) atribui o surgimento no fim do século XX da economia criativa — sob a nomenclatura de indústrias culturais² — ao reconhecimento do peso da cultura e das atividades criativas na economia (BENDASSOLLI *et al.*, 2009; MinC, 2011; IBGE, 2015, FGV, 2015). O conceito de indústrias criativas surgido no final da década de 1990, emergiu principalmente, como um discurso político, embora a década seguinte tenha sido possível vislumbrar a emergência de um discurso acadêmico, bem como debates relacionados com a política sobre a sua utilidade e implicações para a investigação, crítica e prática criativa (FLEW; CUNNINGHAM, 2010). Surge na Austrália e na Inglaterra uma nova proposta de desenvolvimento econômico — a partir de programas de incentivos à geração de propriedade intelectual, marcas registradas e direitos autorais (BENDASSOLLI *et al.*, 2009; FLEW; CUNNINGHAM, 2010) —, na qual os setores culturais passaram a ser considerados contribuintes para a criação de riqueza e do desempenho econômico dos países (FLEW; CUNNINGHAM, 2010).

² Ressalta-se que o uso da terminologia economia criativa em detrimento de *creative industries*, deve-se ao fato de que a simples tradução desse conceito poderia vir a gerar incompreensões semânticas, devido as diferenças culturais existentes entre o Brasil e os países Anglo-Saxões. “A expressão “*creative industries*” — adotada, via de regra, pelos países anglo-saxões e mesmo por países latinos e asiáticos — é traduzida no Brasil literalmente como “indústrias criativas”. Entretanto, na língua inglesa o termo “indústria” significa “setor” ou o conjunto de empresas que realizam uma atividade produtiva comum (e.g. setor automobilístico, setor de vestuário). Isto tende a gerar uma série de “ruídos” de cognição em função da estreita associação que se faz comumente no Brasil entre o termo “indústria” e as atividades fabris de larga escala, massificadas e seriadas (BRASIL, 2011, p.21-22)”.

No Brasil, a temática da economia criativa começara a ganhar espaço a partir de um painel dedicado à economia criativa e indústrias culturais, na XI Conferência ministerial da UNCTAD (*United Nations Conference on Trade and Development*), que foi realizada em São Paulo no ano 2004. Tal conferência influenciou a realização, em 2005, do I Fórum Internacional das Indústrias Criativas em Salvador, resultado de uma parceria entre Ministério da Cultura e UNCTAD (Brasil, 2016a).

O interesse pela economia criativa consolidou-se, no Brasil, em setembro de 2011 com o lançamento do Plano da Secretaria da Economia Criativa (PSEC), que adotou para fins de políticas públicas, o termo economia criativa, através da seguinte definição:

A economia criativa é, portanto, a economia do intangível, do simbólico. Ela se alimenta dos talentos criativos, que se organizam individual ou coletivamente para produzir bens e serviços criativos. Por se caracterizar pela abundância e não pela escassez, a nova economia possui dinâmica própria e, por isso, desconcerta os modelos econômicos tradicionais, pois seus novos modelos de negócio ainda se encontram em construção, carecendo de marcos legais e de bases conceituais (BRASIL, 2011, p. 24).

O PSEC contempla políticas, diretrizes e ações voltadas ao setor da economia criativa para os anos de 2011 a 2014. Apesar do lançamento do PSEC ter ocorrido no ano de 2011, a Secretaria de Economia Criativa (SEC) foi criada em junho do ano posterior, e sua missão fora “conduzir a formulação, implementação e o monitoramento de políticas públicas para o desenvolvimento local e regional, priorizando o apoio e o fomento aos profissionais e aos micro e pequenos empreendimentos criativos brasileiros” (BRASIL, 2011, p. 39).

A SEC vigorou de junho de 2012 a março de 2015 (BRASIL, 2015a), quando a Secretaria de Políticas Culturais (SPC), passou a assumir a coordenação da pauta da economia, de maneira a zelar pelo seu cumprimento, por intermédio de políticas, programas, ações e projetos, em todas as secretarias e vinculadas do MinC. Dessa forma, a SPC ficou responsável pela continuidade, aperfeiçoamento e ampliação de todos os programas e projetos em curso e voltados à cultura na economia brasileira, agora não mais sob a nomenclatura de economia criativa, mas sim de economia da cultura (BRASIL, 2015b).

O termo Economia da Cultura surge no Brasil, na introdução de Celso Furtado ao estudo “Economia e cultura: reflexões sobre as indústrias culturais no Brasil”, efetuado pela Fundação João Pinheiro, em

1988 (BRASIL, 2016a; KORNS, 2012). Com este estudo, pela primeira vez, dimensionou-se o peso das atividades culturais no âmbito da economia brasileira, simultaneamente à realização de uma análise sobre os dispêndios públicos no setor cultural (BRASIL, 2016b).

No ano de 2003 inicia no Brasil um debate sistemicamente organizado sobre a dimensão econômica da cultura. No ano de 2006, ao observar o cenário internacional e a potencialidade que a cultura possui de ser associada a um vetor estratégico de desenvolvimento, o MinC cria, o Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Prodec). O uso institucional do termo “economia da cultura” ocorre em 2010 no texto da Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010 que aprova o Plano Nacional de Cultura (BRASIL, 2016a).

Ressalta-se que apesar do debate sobre a dimensão econômica da cultura iniciar no Brasil, em 2003, ele se estendeu entre os anos de 2003 e 2010, sendo retomado no ano de 2015. A partir do ano de 2015, após um ciclo de trabalho da Economia Criativa, que iniciara com o Plano da Secretaria da Economia Criativa 2011-2014, retoma-se no Brasil a perspectiva da economia da cultura. Ao iniciar a operar a partir do conceito de economia da cultura, o MinC faz uso do conceito de economia da cultura realizado pela UNESCO (2003), para fins de políticas públicas (BRASIL, 2016a).

Conforme UNESCO (2003), o termo economia da cultura pode ser relacionado ao conjunto de atividades econômicas que envolvem:

(...) a criação, produção, e comercialização de conteúdos que são intangíveis e culturais em sua natureza. Estes conteúdos estarão pelo direito autoral e podem tomar a forma de bens e serviços. São intensivas em trabalho e conhecimento e estimulam a criatividade e incentivam a inovação dos processos de produção e comercialização (UNESCO, 2003, p.13).

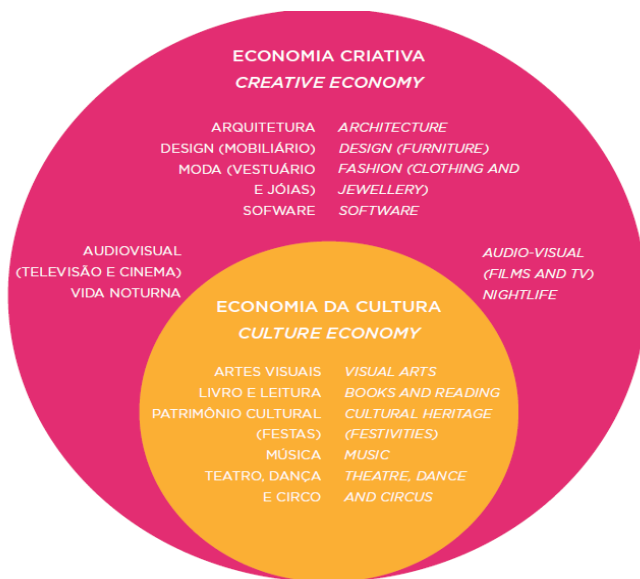
Para Paula Porta, a escolha do MinC pelo conceito Economia da Cultura, em detrimento ao de Economia Criativa, se justifica devido ao fato de que o termo Economia Criativa:

(...) ao invés de delimitar o campo, o alarga, pois abrange outros setores como ciência e tecnologia (PORTA, 2006).

Corroborando a visão de Porta (2006), a Fundação Getúlio Vargas, em um projeto de pesquisa sobre a cultura na economia brasileira, desenvolvido no ano de 2015, faz a distinção e delimitação entre os conceitos economia criativa e economia da cultura (FGV, 2015). A figura

a seguir ilustra a delimitação de economia criativa e economia da cultura, realizada pela Fundação Getúlio Vargas.

Figura 1 - Economia Criativa e Economia da Cultura



Fonte: FGV (2015, p. 16)

Partindo-se, desses conceitos, conforme representado na figura 3, pode-se perceber que o setor correspondente à economia criativa transcende ao setor tipicamente conectado à produção artístico-cultural (música, dança, teatro, artes visuais, literatura, patrimônio cultural e circo), concebendo atividades relacionadas à indústria de conteúdos, à arquitetura, ao design. (BRASIL, 2011; FGV, 2015).

A definição de economia criativa, conforme observado, possui ampla abrangência, compreendendo setores que apesar de possuírem dimensão simbólica, não necessariamente fazem parte do setor cultural. Nas palavras de Menger (2005, p. 47), é comum ampliar a dimensão economia criativa “a tudo o que o investigador, o político, o funcionário, o estatístico, julgam oportuno de aí incluir: a publicidade, a indústria do brinquedo, a imprensa, o design, o artesanato de arte, etc.”.

Salienta-se que enquanto elemento da economia, há que se ressaltar que a cultura é um setor diferenciado internamente e com relações singulares entre os sujeitos que dela fazem parte (BENHAMOU,

2007). Nesse sentido, este estudo ampara-se na noção plural de economia de Polanyi (2000), para compreensão da economia da cultura enquanto uma forma de economia substantiva.

França Filho (2007), vislumbra que nas últimas décadas a ciência econômica tem sido limitada a um estudo praticamente exclusivo do mercado, tornando-se uma ciência do mercado. O que, segundo o autor, pode acarretar em uma deficiência não apenas conceitual, mas também prática, pois uma parte da economia real deixa de ser considerada pela ciência econômica. Ou, seja ao vislumbrar-se o fenômeno econômico unicamente em termos das trocas mercantis, impossibilita-se a compreensão de outros sistemas de produção e distribuição de riquezas, ou seja, outras formas de economia

Polanyi (2000) em sua influente obra *A grande transformação*, procura desvendar a origem da economia capitalista, através da desmistificação do caráter natural concedido ao mercado pelo liberalismo econômico. O autor procura, assim, elucidar que a economia autorregulada pelo mercado deve ser considerada historicamente datada.

Nenhuma sociedade poderia sobreviver durante qualquer período de tempo, naturalmente, a menos que possuísse uma economia de alguma espécie. Acontece, porém, que, anteriormente à nossa época, nenhuma economia existiu, mesmo em princípio, que fosse controlada por mercados. Apesar da quantidade de fórmulas cabalísticas acadêmicas, tão persistentes no século XIX, o ganho e o lucro feitos nas trocas jamais desempenharam um papel importante na economia humana. Embora a instituição do mercado fosse bastante comum desde a Idade da Pedra, seu papel era apenas incidental na vida econômica (POLANYI, 2000, p.62).

Assim, economia, em Polanyi (2000), é relacionada ao sistema de mercado, mas não deve ser considerada como sinônimo do mesmo. Conforme o autor, a noção de economia como sinônimo de mercado possui respaldo apenas, em uma definição formal de economia e historicamente datada. O conceito de mercado para Polanyi (2000, p.88-89), da mesma maneira, não faz referência às formas variadas que podem assumir os mercados ao longo da história, mas trata-se de uma demarcação a respeito do sistema de mercado ou economia de mercado: “é justamente esse sistema autorregulado de mercado o que queremos dizer com economia de mercado” (...) “uma economia dirigida pelos preços do mercado”.

De modo geral, essa definição restrita de economia e mercado como sinônimos, compreende economia como, “todo comportamento visando economizar recursos raros, procedendo sistematicamente a um cálculo de custos e benefícios envolvidos numa decisão pensada como uma questão de escolha racional” (CAILLÉ, 2003, p. 20).

Conforme França Filho (2007), pode-se constatar ao menos duas suposições problemáticas em virtude dessa definição, que podem indicar seu caráter reducionista. A primeira se refere à pressuposição de escassez que tende a caracterizar a realidade e meio ambiente econômico, em decorrência da ênfase sobre a concepção de recursos raros. A segunda pode ser relacionada à visão de natureza humana, cuja conduta é reduzida a uma questão de escolha racional, como fosse próprio da conduta humana proceder sempre em conformidade com o cálculo utilitário de consequências, segundo termo utilizado por Ramos (1989).

Corroborando, Polanyi (2000) elucida que a ação e conduta humana não podem ser reduzidas ao comportamento da escolha racional, pois a ação econômica nem sempre procede a um cálculo utilitarista, ao contrário do que é apresentado por Adam Smith, que não considerava possível uma junção entre economia e substantividade.

Não é da benevolência do padeiro ou do açougueiro que esperamos o nosso jantar, mas sim da consideração que eles têm pelo seu próprio interesse. Apelamos não à sua humanidade, mas ao seu auto interesse, e nunca lhes falamos das nossas próprias necessidades, mas das vantagens que advirão para eles (Smith, 1983, p.50).

Para Polanyi (2000), há na visão Smithiana um certo caráter reducionista em relação ao fato de que para Smith (1983), a natureza humana volta-se apenas para o cálculo utilitário, do interesse ou da escolha racional, sem que seja considerado um entendimento de economia mais substantiva.

Na concepção de Polanyi (2000, p.93), para que a existência de uma economia de mercado seja sustentada deve-se incorporar a ela o trabalho, a terra e o dinheiro, visto que esses são elementos essenciais à indústria.

Uma economia de mercado deve compreender todos os componentes da indústria, incluindo trabalho, terra e dinheiro. (...) Acontece, porém, que o trabalho e a terra nada mais são do que os próprios seres humanos nos quais consistem todas as sociedades, e o ambiente natural no qual elas existem. Incluí-los no mecanismo de mercado

significa subordinar a substância da própria sociedade às leis do mercado. (...) O trabalho, a terra e o dinheiro obviamente não são mercadorias” (POLANYI, 2000, p.93).

Polanyi (2000), atribui aos elementos trabalho, terra e dinheiro a denominação de mercadorias fictícias, e assim, seria através desta ficção que os mercados reais seriam organizados. De maneira oposta às “mercadorias genuínas”, geradas conforme expectativas de sua realização, as mercadorias fictícias não são geradas com o objetivo de serem mercantilizadas. A incluir a terra (recursos naturais), o trabalho (homem) e o dinheiro (poder de compra) no mecanismo de mercado, subordina-se o cerne da própria sociedade às leis do mercado. Por meio do processo de mercantilização das mercadorias fictícias submete-se as condições de vida da sociedade a processos abstratos e impessoais, ao mercado autorregulado, cujo objetivo é o lucro³.

Tradicionalmente, a terra e o trabalho não são separados: o trabalho é parte da vida, a terra continua sendo parte da natureza, a vida e a natureza formam um todo articulado. [...] A função econômica é apenas uma entre as muitas funções vitais da terra. Esta dá estabilidade à vida do homem; é o local da sua habitação, é a condição da sua segurança física, é a paisagem e as estações do ano. Imaginar a vida do homem sem a terra é o mesmo que imaginá-lo nascendo sem mãos e pés. E, no entanto, separar a terra do homem e organizar a sociedade de forma tal a satisfazer as exigências de um mercado imobiliário foi parte vital do conceito utópico de uma economia de mercado. (POLANYI, 2000, p. 214).

Dessa maneira, Polanyi (2000) vislumbra que a transformação – por intermédio da intervenção estatal – do trabalho, terra e dinheiro em mercadorias, e a posterior subordinação da ordem social como um todo ao sistema econômico, teria consequências devastadoras para toda vida social. Para Polanyi (2000), a permissão concedida ao mercado para que seja “o único dirigente do destino dos seres humanos e do seu ambiente

³ Dessa forma, pode-se presumir que “a verdadeira crítica à sociedade de mercado”, em Polanyi (2000, p.243). “Não é pelo fato de ela se basear na economia - num certo sentido, toda e qualquer sociedade tem que basear-se nela - mas que a sua economia se baseava no auto interesse”, o que é considerado pelo autor como plenamente antinatural.

natural” somente poderá acabar resultando no “desmoronamento da sociedade”.

Ao tecer uma crítica ao paradigma de mercado autorregulado, Polanyi (2000) salienta que a partir do século XIX com a expansão da economia proveniente da Revolução Industrial na Europa houve uma “grande transformação”, o campo econômico passou a ser separado das relações sociais. Ao elaborar a categoria de imersão (*embeddedness*), Polanyi ressalta que até o final do século XVIII encontrava-se em todas as sociedades, o sistema econômico imerso no sistema social.

O sistema econômico estava submerso em relações sociais gerais: os mercados eram apenas um aspecto acessório de uma estrutura institucional controlada e regulada, mais do que nunca pela autoridade social (POLANYI, 2000, p.80).

Contudo, embora a economia mercantil possa ser considerada predominante em várias sociedades, ela não eliminou outras modalidades de trocas. Dessa forma, é possível que coexistam na sociedade atual distintas modalidades de trocas que não somente a monetária, o que propicia a compreensão do caráter plural da economia. Assim, Polanyi atribui a palavra economia outro sentido: o sentido substantivo, distinto do sentido formal (POLANYI, 2000).

Conforme Polanyi (2000), o sentido substantivo de economia possui sua gênese na dependência do homem frente à natureza e aos seus semelhantes de modo a assegurar sua sobrevivência. Para o autor, a economia deve ser observada como um processo institucionalizado de interação entre o homem e seu ambiente que pode ser traduzido por intermédio do fornecimento contínuo de meios materiais que permitem a satisfação de suas necessidades. Desse modo, a satisfação das necessidades é material se ela implica no uso de meios materiais para satisfazer fins. Karl Polanyi (1957, p. 244) afirma: “a economia humana é então *embedded* e englobada e nas instituições econômicas e não econômicas”.

Guerreiro Ramos (1989) sintetiza a visão de Polanyi da seguinte forma:

Polanyi indica que nas sociedades não mercantis, as economias existiam no sentido substantivo. Na sociedade de mercado, porém, o termo econômico deriva formalmente seu sentido do pressuposto de que, sendo escassos os meios e os recursos, devem ser otimizados através de opções que atendam, com precisão, aos requisitos de economicidade. Nas sociedades não mercantis, a escassez de meios não

constitui princípio formal para a organização da produção e para a escolha humana de modo geral, uma vez que a sobrevivência do sujeito é, normalmente, garantida pela eficácia dos critérios sociais (não da organização formal) de reciprocidade, redistribuição e troca. A economia, aqui, está incrustada na tessitura social, e não constitui um sistema autorregulado. Em outras palavras, numa sociedade não mercantil, ninguém vive sob a ameaça do *chicote econômico* (GUERREIRO RAMOS, 1989, p.124).

Nesse sentido, autores como França Filho (2007) e Caillé (2003), defendem a existência de outras formas de economia que surgem a partir da sociedade civil. Para França Filho (2007), a economia a partir de uma leitura substantiva pode ser compreendida como “toda forma de produção e de distribuição de riqueza”, admitindo-se uma pluralidade de formas de produzir e distribuir riquezas.

Seguindo essa perspectiva, Polanyi (2000) antes mesmo de analisar a maneira como a ordem econômica passou da submersão das relações sociais para o mercado autorregulado, o autor discorre a respeito de como a ordem na produção e na distribuição de bens era garantida no interior das comunidades humanas. Assim, para o autor os princípios que oportunizavam a sobrevivência econômica das sociedades pré-industriais eram os de reciprocidade, redistribuição e domesticidade, apoiados em três padrões sociais peculiares: o padrão de simetria, o de centralidade e o de autarquia.

O princípio da reciprocidade pressupõe uma relação simétrica a nível individual ou grupal, na qual há uma sequência de dádivas entre sujeitos, ou seja, uma forma de circulação de bens e serviços (presentes), realizada em nome do laço social estabelecido. A dádiva nesse caso, pode ser identificada por uma tripla obrigação de dar, receber, e retribuir, e ao mesmo tempo, interessada e gratuita, é possível em virtude do padrão de simetria. Para que a reciprocidade seja colocada em prática, então, é necessária a existência de proximidade entre os atores envolvidos, quanto maior for a proximidade entre os autores, maior a possibilidade de a reciprocidade ser efetivada “A reciprocidade e a redistribuição são princípios do comportamento econômico que se aplicam não apenas a pequenas comunidades primitivas, mas também a grandes e poderosos impérios” (POLANYI, 2000, p. 312).

O princípio da redistribuição possui como característica a produção cujos bens produzidos ficam submetidos a uma autoridade ou órgão central legitimados que, após armazená-los, tem a responsabilidade

de distribuí-los, apoiando-se, desse modo, no princípio de centralidade. Conforme Polanyi (2000, p. 72), o processo de redistribuição pode ser encontrado “como parte do regime político vigente, seja ele o de uma tribo, de uma cidade-estado, do despotismo ou feudalismo, do gado ou da terra”.

Polanyi (2000) salienta que os princípios de reciprocidade e redistribuição não seriam possíveis, caso houvesse à ausência do princípio de domesticidade e de seu padrão correspondente, a autarquia, o grupo fechado.

O terceiro princípio, destinado a desempenhar um grande papel na história, e ao qual chamaremos o princípio da domesticidade, consiste na produção para uso próprio. (...) A prática de prover as necessidades domésticas próprias (...) nada tinha em comum com a motivação do ganho, nem com a instituição de mercados. O seu padrão é o grupo fechado (POLANYI, 2000, p. 73).

Assim, o princípio da domesticidade tem como padrão um grupo fechado no qual o processo de produção é utilizado para uso próprio visando a satisfação das necessidades desse grupo. Tendo como base esse princípio, Polanyi (2000) declara:

Na verdade, a prática de promover as necessidades domésticas próprias tornou-se um aspecto da vida econômica apenas em um nível mais avançado da agricultura. Mesmo então, ela nada tinha a ver com a motivação do ganho, nem com a instituição de mercados (POLANYI, 2000, p.73).

Recorrendo a tais princípios, Polanyi (2000) busca demonstrar que o mercado integra os dois primeiros - não associados essencialmente à economia -, a não ser em período historicamente determinado, quando se estabelece o credo de que o mercado é um sistema autorregulado e, autônomo. Por esse enfoque, o autor discute a economia como um processo instituído, e o mercado como realidade histórica e teórica, de maneira que a singularidade de sua contribuição está na ‘imersão’ da economia, fruto da mercantilização das mercadorias fictícias (trabalho, terra e sob o capitalismo).

França Filho e Laville (2004) inspirados na noção plural de comportamento econômico de Karl Polanyi, vislumbram que na modernidade pode-se constatar a existência de três tipos de economia: economia mercantil; economia não mercantil; e economia não monetária.

A economia mercantil, fundada no princípio do mercado autorregulado, baseia-se em um tipo de troca marcado pela

impessoalidade e equivalência monetária. Todavia, considera-se que esse tipo de economia limita a relação a um registro essencialmente utilitário (FRANÇA FILHO, 2007).

A economia não mercantil, fundada no princípio da redistribuição, é demarcada pela presença de um ator central que se apropria dos recursos com objetivo de distribuí-los, em conjunto com a verticalização das relações de trocas e pela obrigatoriedade (FRANÇA FILHO, 2007).

A economia não monetária, é fundada no princípio da reciprocidade, e esse tipo de economia pressupõe um tipo de relação de troca orientada sobretudo pela lógica da dívida. Os bens circulam de maneira horizontal e o objetivo da circulação destes bens e/ou serviços transcende à satisfação utilitária das necessidades, refere-se, sobretudo, à consolidação dos laços sociais (FRANÇA FILHO, 2007).

Em síntese, a definição substantiva de economia de Polanyi e os tipos de economia trazidos à luz por França Filho e Laville (2004), reiteram a ideia de uma economia que admite uma pluralidade de maneiras de produzir e distribuir riquezas. Com base nessa concepção, é possível a ampliação do olhar sobre o econômico para além da visão hegemônica, que tende a reduzir seu significado à ideia de uma economia de mercado (FRANÇA FILHO, 2007).

Serva (1997) vislumbra que na economia substantiva pode-se observar a predominância da racionalidade substantiva. Para Ramos (1989), a razão substantiva é considerada um atributo natural do ser humano que reside na psique, através da qual os sujeitos poderiam orientar suas vidas pessoais na direção da autorrealização.

Serva (1997) declara que a ideia defendida por Ramos de racionalidade substantiva se difere da busca do êxito individual desprendido da ética, pautado apenas no êxito econômico e no cálculo utilitário. A ação racional substantiva, para o autor, é pautada na autorrealização, possibilita o alcance da satisfação social e é fundamentada no debate racional e julgamento ético-valorativo das ações.

Dessa maneira, destaca-se que a economia substantiva possui algumas singularidades em relação à economia de mercado. Entre as quais, se pode destacar o fato de que na economia de mercado o valor de seus bens é baseado no preço, já na economia substantiva há outros critérios para mensuração de valor. Uma vez que os bens produzidos na economia substantiva, possuem forte valor simbólico e são produzidos a partir de organizações que tendem a não possuir orientação baseada na predominância de critérios instrumentais.

2.2 O CONTEXTO DE TRABALHO NA ECONOMIA DA CULTURA

Conforme outrora mencionado, a consolidação da noção de economia como um sinônimo para o mercado autorregulado (POLANYI, 2000) fez com que lhe fossem subordinadas todas as formas de manifestação humana, e com a produção da área da cultura não foi diferente (BRANT, 2009). Nesse sentido, pode-se afirmar que as artes, bem como a atividade artística, não permaneceram imunes à unidimensionalidade do sistema social contemporâneo, como diria Ramos (1989) ou Braga (2015).

2.2.1 A Criação Artística na Sociedade Centrada no Mercado

Segundo Osborne, no decorrer de um longo período da história humana, tinha-se por obras de arte, a noção de artefatos produzidos de modo a proporcionarem um valor e não, como atualmente, criados para serem obras de arte, contemplados esteticamente. Durante as civilizações clássicas, a arte era sobremaneira prática e com “pouco esteticismo consciente”. As artes, nesse tempo, eram apreciadas “como quaisquer outros produtos da indústria humana”. “Em épocas passadas não existia o conceito de ‘belas-artes’; todas as artes eram do uso” (OSBORNE, 1968, p.30).

Na Idade Média, valorizava-se nas artes a exatidão matemática, que simbolizava a natureza divina (OSBORNE, 1968). Assim, a arte era manifesta com base em sua adequação a uma finalidade, mantendo-se a não diferenciação entre arte e técnica. No período medieval, tanto o trabalho desenvolvido pelo tecelão quanto o do pintor eram considerados “parte do universo da *tekne*, referida como toda e qualquer atividade produtiva, nela inclusa também a arte” (TAVARES, 2003, p. 31).

Na Renascença, houve nas artes, a predominância da noção intelectual de beleza na aplicação estética, embora já existissem conexões entre a beleza, sentimento e emoção. Em tal época, o belo correspondia à ordem, simetria, e proporção das coisas (OSBORNE, 1968). Nesse período, passa-se a vislumbrar os prenúncios de um desmembramento entre obra de arte e artefato (TAVARES, 2003).

Tal tendência passa a se estabelecer, ainda que paulatinamente, entre o barroco e o neoclássico, até que com a publicação da *Aesthetica* de Baumgarten, no século XVIII, a estética se constitui como disciplina autônoma (TAVARES, 2003). No século XX, a concepção da obra de arte como artefatos de contemplação estética é sustentada (OSBORNE, 1968).

Ao contrário do artefato prático, que visava atender a uma utilidade implícita em seu fazer, a criação artística na estética “abre-se como possibilidade de agradar aos espectadores, afetando-os como experiência sensível, aberta à receptividade” (TAVARES, 2003, p.32).

Ainda que em determinado momento histórico, a arte tivesse caráter utilitário, servindo às necessidades humanas mais comuns, o fato é que a arte “permanece isenta ao efeito corrosivo dos processos naturais”, uma vez que não está sujeita ao uso por criaturas vivas. Uso que, ao invés de materializar sua finalidade inerente, só pode destruí-la. Dessa forma, “o devido relacionamento do homem com uma obra de arte não é usá-la, pelo contrário, ela deve ser cuidadosamente isolada de todo o contexto dos objetos de uso comuns para que possa galgar o seu devido lugar no mundo” (ARENDT, 2008, p. 180-181).

Coli (2000) ao discorrer sobre o significado da arte ressalta que as criações artísticas “(...) ultrapassam a história, as sociedades que os engendram, porque possuem alguma coisa (uma presença) que nós, em nossa cultura, sabemos, pela primeira vez, detectar e nomear” (COLI, 2000, p.65-66).

No que tange à essência inerente à arte, Chauí (1999) atribui a ela um caráter eterno, novo. Fischer (1987, p.20) por sua vez, elucida que a arte possui uma “(...) magia que lhe é inerente”, e que em virtude dessa magia, a arte se faz necessária. Fischer (1987) e Chauí (1999) concatenam ainda, à arte, a essência da obra, e a sua autenticidade.

Hyde (2010) elucida que toda obra de arte é uma doação, não uma mercadoria, ou mais precisamente, as obras de arte subsistem concomitantemente em duas economias distintas: a economia de mercado e a economia da doação. Todavia, somente uma delas é essencial, pois uma obra de arte pode sobreviver sem depender do mercado, mas quando a doação não ocorre, não existe arte.

A doação, ou a dádiva, possuem traços profundos e isolados de “caráter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e, no entanto obrigatório e interessado, dessas prestações”. As dádivas assumem a forma de um presente, “do presente oferecido generosamente”. No entanto, torna-se “ficção, formalismo e mentira social”, quando possui caráter forçoso e interesse econômico (MAUSS, 2003, p.188). As dádivas não geram lucro, mas promovem a abundância em um processo de contínuo de doação, recebimento e retribuição (MAUSS, 2003; HYDE, 2010).

Conforme ocorre nas demais circulações de dádivas, a arte agrupa artistas e público, em um *self* ampliado. “O espírito criador, move-se em um corpo, ou ego, maior do que o de qualquer pessoa envolvida

(HYDE, 2010, p.239)”, onde “o fruto do espírito criador é a própria obra de arte” (HYDE, 2010, p.233). A obra de arte, desse modo, passa a ser considerada um elo por intermédio do qual muitas pessoas se transformam em apenas uma. “As obras de arte não são “meramente” simbólicas e tampouco “representam simplesmente” o *self* maior; elas são sua corporificação necessária, uma linguagem sem a qual esse *self* maior não existiria (HYDE, 2010, p.233).

Quando um artista cria, uma parte da criação artística é concedida. Assim, a obra de arte é recebida como um presente. Mesmo que se pague por ela, quando se é tocado por uma obra de arte, chega a quem a recebe, algo que não tem relação com o valor desembolsado. Quando um artista não possui quem aprecie, reconheça e se aproprie espiritualmente, essa transação não ocorre. É por intermédio da doação que o artista nutre seu dom. Sob outra perspectiva, quando o comércio passa a ser exclusivamente um tráfego de mercadorias, aqueles que a criam acabam sem poder participar dessa troca que preserva viva sua criação (HYDE, 2010).

Conforme Hyde (2010), pode-se destruir uma obra de arte ao convertê-la em mercadoria. Onde o mercado reina sozinho, onde seu lucro possui gênese na conversão de dádivas em commodities, perdem-se todos os benefícios da doação. A diferença mais evidente entre uma doação e um *commodity* é que na doação se estabelecem relações afetivas, enquanto que na venda de um *commodity* não é necessário que se estabeleça qualquer tipo de conexão.

O dismantelamento do espírito de doação nada possui de especial na sociedade centrada no mercado. Artistas de todos os tempos e de todas as culturas de algum modo vivenciaram a tensão entre a doação e o mercado, entre a atitude desprendida em relação à arte e a promoção que o mundo proporciona. Entretanto, a exploração financeira encontrada nas artes do século XX não possui precedentes (HYDE, 2010).

Bendassolli e Borges-Andrade (2015) em estudo realizado no Brasil, sobre significado, sentido e tensões no trabalho artístico do estado de São Paulo, também atribuem à relação artes-negócios um caráter conflituoso. Segundo os autores, a orientação excessivamente comercial pode destruir o valor da arte, e bloquear a criatividade e um espírito independente, ambos fundamentais para a criação. Ademais, a necessidade de adaptação às exigências do mercado, pode ser percebida pelos artistas como ausência de autonomia no trabalho (BENDASSOLLI; 2009), visto que “as artes correspondem ao campo da experiência humana que lida com valores simbólicos, e não necessariamente com

valores econômicos” (BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2015, p.78).

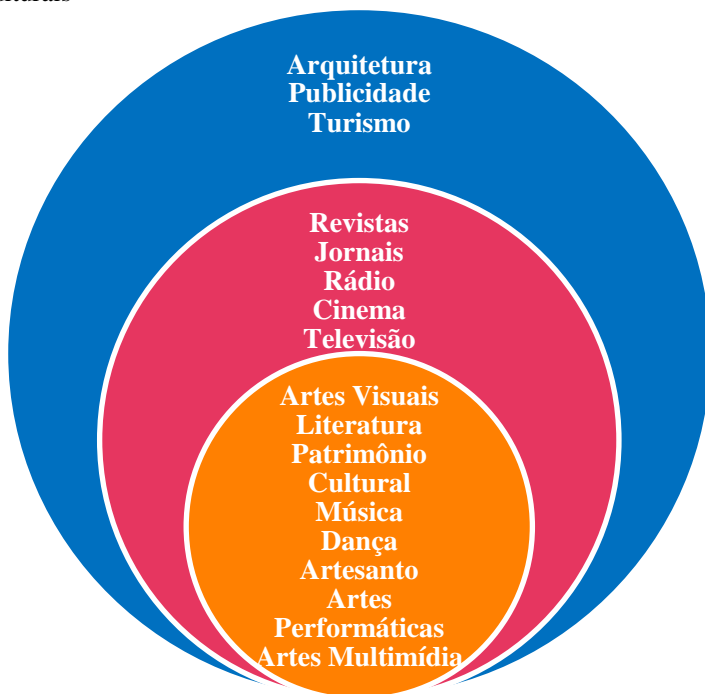
2.2.2 Quem são os Trabalhadores da Cultura? Como identificá-los?

Conforme discorrido anteriormente, convém ressaltar que nem todos os setores que possuem dimensão simbólica podem ser associados às artes e à economia da cultura como um todo. Os termos indústrias criativas e economia criativa, por exemplo, possuem ampla abrangência, e compreendem setores que apesar de possuírem dimensão simbólica, não necessariamente fazem parte do setor cultural (FGV, 2015; MENDER, 2005; PORTA, 2006). Dessa forma, fatos como a tentativa de delimitação de quem é ou não um artista, tornam-se tarefas complexas e repletas de ambiguidades (WASSAIL; ALPER, 1985; JEFFRI; THROSBY, 1994; KARTTUNEN, 1998; THROSBY, 1996, 2001b; MENDER, 2002; BENDASSOLI, 2009), pois cada sujeito que trabalhe em uma “indústria cultural” pode ser reconhecido como um artista (THROSBY, 2001).

Para Throsby (2001b), a organização dos setores criativos e culturais pode ser compreendida a partir de um modelo que categoriza suas atividades em três círculos concêntricos. No cerne do modelo encontram-se as artes criativas tradicionalmente conhecidas como: artes visuais; literatura; patrimônio cultural; música; dança; artesanato; artes performáticas; e práticas que envolvem o uso de tecnologia (arte multimídia). Já o círculo intermediário contempla atividades relacionadas a bens e serviços culturais e não culturais, como: revistas; jornais; rádio; cinema; e televisão. No círculo externo pode-se vislumbrar atividades cujos produtos podem ter conteúdo criativo ou cultural, mas que se expandem para áreas não culturais, como: arquitetura; publicidade; e turismo.

No modelo de Throsby (2001b), as artes são identificadas como lócus de origem de ideias criativas, e essas ideias irradiam para fora combinando-se a outros insumos possibilitando a produção de uma gama de produtos que transcendem ao setor cultural. O autor, ao elaborar tal modelo distingue as atividades desenvolvidas no círculo concêntrico interno dos demais círculos. Para Throsby, pode-se falar de força de trabalho artístico – referente ao círculo interno – como distinta de categorias mais amplas de trabalhadores da cultura. A figura a seguir ilustra a categorização dos setores criativos e culturais através do modelo desenvolvido por Throsby (2001b).

Figura 2 – Círculos Concêntricos da Organização dos Setores Criativos e Culturais



Fonte: Elaborado pela autora baseado em Throsby (2001b)

No entanto, definir quem é um artista, ou segundo Throsby (2001b), quem pertence ao círculo concêntrico interno, é uma tarefa árdua, independente da forma de arte ou país envolvido (KARTTUNEN, 1998; MENDER, 2002; BENDASSOLI, 2009). Tal como o termo cultura, o termo artista é considerado polissêmico e de difícil definição e operacionalização em pesquisas (WASSAIL; ALPER, 1985; JEFFRI; THROSBY, 1994; KARTTUNEN, 1998; THROSBY, 1996, 2001b; MENDER, 2002; BENDASSOLI, 2009). É corriqueiramente empregado de forma vaga, podendo ser utilizado para identificar a alguém que começou a pintar, dançar ou cantar, tanto como emprego, quanto como um hobby, ou ainda àqueles que são muito hábeis em alguma atividade (KARTTUNEN, 1998).

A originalidade do artista, também pode ser considerada, como um dos fatores que motiva a definição conceitual de sua profissão em

termos muito abstratos. Não é simples definir, sujeitos singulares, cujas obras ou trabalhos não podem ser facilmente comparados com qualquer pessoa (KARTTUNEN, 1998).

Para Karttunen (1998), na maior parte das áreas profissionais, geralmente é simples definir quem pertence a um grupo ou profissão em particular. Inúmeras profissões, como medicina e direito, possuem registros profissionais e certificados de conclusão de curso. Há também nessas profissões, a prevalência de controle, especialmente dos conselhos profissionais, que podem intervir na atuação profissional em caso de má conduta. Nas artes, claramente ocorre o contrário. Todos são livres para se autodenominarem artistas, sem a presença formal de um grau de instrução ou qualquer manifestação oficialmente reconhecida de competências (KARTTUNEN, 1998), além disso, as artes correspondem mal à concepção tradicional de trabalho ou emprego remunerado (KARTTUNEN, 1998, THROSBY, 2001b; MENDER, 2002).

A questão do profissionalismo nas artes, desse modo, é especialmente delicada (KARTTUNEN, 1998, THROSBY, 2001), normalmente entende-se como amador àquela pessoa que exerce uma atividade pelo amor, sem qualquer interesse em seu potencial econômico para lhe proporcionar uma vida. Paradoxalmente, há quem atribua aos artistas profissionais ou verdadeiros, características correspondentes a alguém alheio ou indiferente aos motivos econômicos (KARTTUNEN, 1998).

Salienta-se complexidade da determinação do significado do termo artista e da compreensão do profissionalismo nas artes não se limita ao nível conceitual, mas compreende também a operacionalização de seus homólogos a nível empírico (KARTTUNEN, 1998, THROSBY, 2001b). Inúmeros pesquisadores que têm se dedicado ao estudo de artistas, consideraram a definição da população estudada, complexa, requisitando tratamento extensivo (WASSAIL; ALPER, 1985; JEFFRI; THROSBY, 1994; KARTTUNEN, 1998; THROSBY, 1996, 2001b; MENDER, 2002; BENDASSOLI, 2009).

Wassail e Alper (1985) realizaram em 1981 um estudo com 3000 artistas de todas as gamas de ocupações consideradas artísticas da Nova Inglaterra, por um questionário enviado via e-mail. A amostra inclui todos respondentes que relataram ter realizado algum trabalho artístico durante o ano de realização da pesquisa. Os autores analisaram cinco variáveis binárias, sendo elas:

- Geração de renda a partir da arte;

- Geração de renda proveniente da atividade artística superior às despesas incorridas por ela;
- Filiação em sindicatos de artistas;
- Sem empreendimentos, mas com trabalhos artísticos;
- Indicador de trabalho artístico como ocupação principal.

No estudo desenvolvido por Wassail e Alper (1985), apesar de 80% dos respondentes terem recebido algum tipo de renda a partir da arte no último ano, apenas 47% tinham recebido renda a partir da arte que ultrapassara as despesas incorridas por ela. Os autores ainda referem que embora 74% da amostra tenha afirmado serem artistas enquanto ocupação principal, apenas 24% atuava exclusivamente como artistas. Em relação a filiações sindicais, 58% dos respondentes afirmaram ser sindicalizados.

Wassail e Alper (1985), após obterem o resultado de seu estudo, chamam atenção para o fato de que pesquisas como a do Censo dos Estados Unidos, – que determinam quem pode ser considerado artista a partir de critérios como a execução de atividade artística na semana anterior à pesquisa – deixam à margem sujeitos com carreira e informações relevantes.

Jeffri e Throsby (1994), em uma pesquisa empírica com artistas em artes visuais na Austrália e nos Estados Unidos desenvolveram três pressupostos para identificação do artista profissional.

- Mercado (ganhar a vida a partir da prática da arte);
- Formação (treinamento em arte);
- Pares (reconhecimento por parte de artistas já reconhecidos profissionalmente).

Na pesquisa desenvolvida pelos autores, a maior parte dos participantes que se descreveram como artistas possuíam algum tipo de formação em artes. A maior parte deles também havia passado mais da metade de seu tempo em atividades relacionadas às artes, mas apenas a minoria dedicava-se exclusivamente a tais atividades. Em relação ao reconhecimento de pares, a maioria dos artistas autodeclarados artistas atingiram tal quesito. Assim, Jeffri e Throsby (1994) concluíram que apesar do fato de que a maior parte dos artistas em artes visuais na Austrália e nos Estados Unidos pudesse ser considerada como artista profissional por formação e/ou reconhecimento dos pares, apenas uma minoria satisfaria a definição baseada em critérios associados ao ganhar a vida a partir da arte.

Throsby (2001b) elucida que o profissionalismo nas artes subsiste a um conjunto complexo de atributos, em que nenhum deles por si só pode ser condição suficiente para considerar a alguém um artista, e que nem todos são condições necessárias. Dessa forma, o autor sugere que o delineamento de um grupo de artistas profissionais deve depender da aplicação de um conjunto de critérios que podem exigir que o sujeito satisfaça um ou mais dos seguintes pressupostos:

- Demonstrar evidência de aceitação pelos pares;
- Possuir qualificações educacionais adequadas e/ou ter um conjunto suficiente de experiência em atividades artísticas ao invés de treinamento formal;
- Gastar uma quantidade mínima de tempo no trabalho criativo durante um período determinado;
- Pertencer a algum tipo de organização formal relacionado às artes;
- Ganhar certo nível de rendimentos advindo do trabalho artístico.

Throsby (2001b) salienta que a aplicação dos critérios anteriormente descritos é árdua, mas se faz necessária, visto que a utilização apenas de critérios financeiros para a distinção entre o artista profissional e o amador, é inadequada. Há que se considerar que artistas profissionais recebem pouca ou nenhuma remuneração em alguns períodos significativos (JEFFRI; THROSBY, 1994; THROSBY, 2001b), e muitos deles acabam desenvolvendo alguma atividade não artística, conforme demonstrado por Wassal e Alper (1985). Não há como considerar que exista uma maneira neutra para definição do artista, a definição acaba sendo na maior parte das vezes, uma questão relativa e política. No entanto, é possível o desenvolvimento de uma abordagem reflexiva que proporcione uma base sensível ao contexto vivido, para a construção de uma definição e operacionalização ideal do artista em pesquisas empíricas.

2.2.3 O Artista Enquanto Trabalhador

Assim como a definição de artistas, o quadro analítico para a concepção de um retrato do artista enquanto trabalhador, é transpassado por desafios teóricos e metodológicos, sendo frequentemente relacionado, à genialidade, ao prazer, ao lazer, ao ócio (CERQUEIRA, 2015). Desde o

século XVI, a capacidade criativa e criadora de mundos foi vislumbrada como algo divino, como uma capacidade que une faculdades intelectuais e manuais, distinguindo-se das atividades puramente manuais. Nesta interpretação, o conceito de criatividade compreende “a reflexividade, o conhecimento de técnicas e a consciência sobre a contingência dos processos de criação”. No século XVIII, a criatividade passou a ser contemplada como principal característica do artista. Atualmente, os conceitos de talento e propriedade, unem-se à representação do artista como um sujeito genial e excepcional, um talento criador e um ser criativo (TRANSFORM, 2008, p.82).

Tal perspectiva de análise insiste no caráter extra econômico da atividade artística, em que a arte é vislumbrada como inspiração pura e a atividade artística é contemplada romanticamente como forma idealmente desejável de trabalho (ANTUNES, 2003; MENDER, 2005; TRANSFORM, 2008; SENNETT, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2011; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; HOPE; RICHARDS, 2015; CERQUEIRA, 2015).

Assim, o trabalho artístico é concebido por muitos como um modelo de trabalho não alienado, por intermédio do qual, o sujeito se realiza na plenitude de sua liberdade (MARX, 2004; MENDER, 2005; SENNETT, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2011; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; CERQUEIRA, 2015). “Autonomia, interação entre sujeito e objeto/obra, expressão e construção de si mesmo”, também são algumas expressões pertencentes a este ideário do trabalho artístico (BORGES-ANDRADE, 2011).

Diferente do trabalho alienante, em consonância com Marx (2004), o trabalho artístico pode ser comparado ao livre exercício da atividade. No entanto, cabe ressaltar que Marx e Engels (1997, p.35-36) em sua obra “O manifesto do partido comunista” demonstram que a classe dominante, no atual sistema econômico, ao controlar inclusive os meios de produção na cultura, “faz com quem quer que pretenda criar algo, opere em sua órbita de poder” (BERMAN, 1987, p.113). Ou seja, para os autores, os artistas na sociedade centrada no mercado, encontram-se submetidos à lógica mercadológica.

Marx e Engels (1997) referem que os artistas na sociedade atual,
 (...) só vivem enquanto encontram trabalho e só encontram trabalho enquanto o seu trabalho aumenta o capital. Tais trabalhadores, que têm de vender-se peça a peça, são uma mercadoria como qualquer outro artigo de comércio, e estão, por isso, igualmente expostos a todas as vicissitudes da

concorrência, a todas as oscilações do mercado.
(MARX; ENGELS, 1997, p.35-36)

Assim, para que os artistas possam pintar quadros, escrever livros ou criar outras formas de obras de arte, alguém deve estar disposto a remunerá-los. Todavia, devido às pressões sociais existentes, dificilmente alguém estará disposto a remunerá-los sem o devido retorno financeiro. Eles precisam “vender-se peça a peça”, precisam competir pela prerrogativa de serem comprados. Dessa maneira, “as vicissitudes da concorrência”, e as “oscilações do mercado”, mais do que qualquer qualidade intrínseca, determinarão seu destino (MARX; ENGELS, 1997; BERMAN, 1987).

Apesar dos artistas serem atualmente beneficiários de uma sociedade que estimula a criatividade e a audácia, ao contrário da maior parte dos trabalhadores, os artistas são atingidos de maneira mais profunda pelas flutuações do mercado (BERMAN, 1987). Devido ao seu envolvimento pessoal com seu trabalho, ao venderem-se peça a peça, os artistas vendem seus sentimentos mais profundos, seus poderes imaginários e pouco a pouco todo o seu ser (MARX; ENGELS, 1997; BERMAN, 1987).

Para Antunes (2003, p. 88-89), a concepção romantizada e utópica do trabalho artístico, “acaba desconsiderando a dimensão totalizante e abrangente do capital, que engloba desde a esfera de produção até o consumo, desde o plano da materialidade ao mundo das idealidades”. Diante de tais pressupostos, presume-se que a ideologia utópica e romântica do trabalho artístico mascara a existência de aspectos reais de uma carreira (ANTUNES, 2003; MENDER, 2005; SENNETT, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2011; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; HOPE; RICHARDS, 2015; CERQUEIRA, 2015), visto que as análises a respeito do trabalho na esfera artística tendem a privilegiar a obra artística enquanto criação estética, em detrimento do processo de trabalho que a elaborou (MENDES, 2005; CERQUEIRA, 2015).

O sociólogo francês Pierre-Michel Mendes (2005, p. 15), a respeito da ótica que acentua a concepção romantizada do artista, descreve que,

é com a celebração dos valores da inspiração, do dom, do gênio, da intuição, da criatividade que triunfou, na era romântica, o individualismo artístico, entendido simultaneamente como o princípio e o resultado da concorrência entre os artistas na sua procura sistemática de originalidade

estética, e como o produto da concepção, então muito difundida, segundo a qual o artista é o sujeito por excelência, a pessoa realizada na essência da sua humanidade.

De maneira semelhante, Coli (2006) elucida que a concepção profissional do artista é fundamentada por uma visão idealizada da vocação. Para a autora, atrás das ideologias do lúdico, em um mercado supostamente harmônico e apoiado em valores ilustres de criatividade e inventividade, se ocultam aspectos reais de uma carreira profissional. Por essa razão, necessita-se de análises que compreendam a dinâmica da esfera artística e que apontem suas contradições. Analisar os processos da profissionalização artística possibilita a percepção de como o artista é ao mesmo tempo trabalhador, e mestre do desdobramento próprio, acrobata e também homem de *métier*, impaciente frente a limites, hábil em criar soluções para gerenciar os riscos aos quais é exposto (MENDER, 2005).

Observa-se que a atividade artística, seja ela qual for (música, literatura, teatro, dança, pintura), apresenta uma dupla face, “o lado encantador do aprofundamento e da realização de si mesmo, mas também o lado sombrio da concorrência, das diferenças espetaculares do sucesso, bem como das desigualdades que produzem essas diferenças” (MENDER, 2005, p.8).

Em uma sociedade centrada no mercado que tende a valorizar a criatividade em nome da inovação, o trabalho de criação tem ganhado cada vez maior pertinência (MENDER, 2005). Uma parte relevante das teorias desenvolvidas atualmente sobre produção tem sido amparada, principalmente, na relevância concedida aos bens simbólicos, e nas dimensões consideradas imateriais de acumulação, incluindo-se aqui, atividades relacionadas à cultura e mais especificamente à arte (CERQUEIRA, 2015).

De maneira semelhante ao fato de que inúmeros estudos têm investigado a atividade artística de uma ótica romantizada (ANTUNES, 2003; MENDER, 2005; TRANSFORM, 2008; SENNETT, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2011; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; HOPE; RICHARDS, 2015; CERQUEIRA, 2015), as análises do modo de produção contemporâneo, incluindo-se a atividade artística, tem contemplado um aporte teórico que tem concedido lugar privilegiado ao trabalho imaterial (MENDES, 2005; LOACKER, 2013; CERQUEIRA, 2015).

Apesar de existirem inúmeras diferenças entre os autores que discorrem a respeito da ideia da centralidade do trabalho imaterial (LAZZARATO, 1996; NEGRI; LAZZARATO, 2001; GORZ, 2005),

parece haver pelo menos três proposições comuns entre eles (SILVA; FERREIRA, 2009; CERQUEIRA, 2015). A primeira proposição diz respeito a noção da imaterialidade desse tipo de trabalho. A segunda trata da concepção da imensurabilidade desse trabalho, no sentido de irredutibilidade. Por último, trata-se da ideia de que o trabalho imaterial possui um potencial revolucionário, tendo em vista o fato de que ele escaparia à lógica mercadológica devido ao seu conteúdo simbólico (SILVA; FERREIRA, 2009; CERQUEIRA, 2015).

Entre os principais autores que discorrem a respeito da centralidade do trabalho imaterial estão os filósofos Maurizio Lazzarato, Antonio Negri e André Gorz. Gorz (2005, p.20) elucida que no trabalho artístico pode-se observar perfeitamente o conceito de imaterialidade do trabalho. Para o autor, o trabalho do saber vivo — aquele responsável pela atividade de criação — “não produz nada materialmente palpável”.

De acordo com Negri e Lazzarato (2001, p. 25), o trabalho imaterial pode ser caracterizado como “aquela atividade criativa ligada à subjetividade”. Do ponto de vista de seu conteúdo, “o trabalho imaterial é o trabalho que produz o conteúdo informacional e cultural da mercadoria” (LAZZARATO, 1996, p.132). Para ser exercido, necessita de uma lógica cooperativa e comunicativa, em que se verifica a existência da “socialização-intensificação da cooperação, dos saberes, das subjetividades dos trabalhadores e dos dispositivos tecnológicos e organizativos” (NEGRI; LAZZARATO, 2001, p.93). Do ponto de vista teórico do trabalho imaterial, na atividade artística se tem “o principal reino da criatividade e do tempo livre, área da emancipação e da subjetividade” (CERQUEIRA, 2015, p.4).

No que concerne à concepção da imensurabilidade desse trabalho, no sentido de irredutibilidade, Maurizio Lazzarato, Antonio Negri e André Gorz, atribuem ao trabalho imaterial um potencial revolucionário. Gorz (2005, p. 29) aponta que o trabalho imaterial “recobre e designa uma grande diversidade de capacidades heterogêneas, ou seja, sem medida comum, entre as quais o julgamento, a intuição, o senso estético, o nível de formação e de informação, a faculdade de aprender e se adaptar a situações imprevistas”.

Todavia, não são poucos os contrapontos argumentativos aos princípios teóricos da centralidade do trabalho imaterial, iniciando a partir da própria noção de imaterialidade (SILVA; FERREIRA, 2009; CERQUEIRA, 2015). O principal apontamento levantado é que o trabalho imaterial continuaria primordialmente material. Desse modo, Antunes (2009, p. 128) afirma que “mesmo no trabalho dotado de maior significado imaterial, o exercício da atividade subjetiva está constringido

em última instância pela lógica da forma/mercadoria e sua realização”. Ou seja, pode-se perceber uma imbricação, cada vez maior, entre o trabalho material e o imaterial, pois ambos se encontram centralmente sujeitos à lógica de produção de mercadorias. Conforme o autor, o trabalho imaterial tem sido absorvido como mercadoria, e acrescenta,

que minha interpretação oferece uma reelaboração do seu significado, quando discuto a centralidade do trabalho hoje. Essa é a expressão da vigência da força constituinte do trabalho vivo, tanto na sua manifestação material — em meu entendimento fortemente predominante, quando se analisa o sistema produtivo global — quanto também nas formas de vigência do trabalho imaterial, que não é dominante hoje (...) (ANTUNES, 2009, p.129).

Em resumo, para Antunes (2009, p.130), o trabalho imaterial ao interagir com o mundo produtivo do trabalho material, acha-se aprisionado pelo “sistema de metabolismo social do capital”. Corroborando, Juliana Coli (2006, p. 240), elucida que na caracterização do trabalho artístico, apesar de que constantemente se produza um produto imaterial, tal produto imaterial assume características mercantis ao ser convertido em matéria concreta. Apesar de o artista ser dono de seu corpo, ou daquilo que utiliza para produzir sua arte, ainda assim, não possui inteiramente o domínio das condições objetivas do seu trabalho.

Diante disso, Cerqueira (2015, p.7) justifica que para que se entenda a dinâmica do trabalho artístico, deve-se investigar as condições objetivas e materiais de sua realização. Conforme a autora, a noção de imaterialidade pode estar impressa em produtos e serviços na esfera artística, mas nada pode esclarecer a respeito de singularidades da razão material de sua efetivação. Para que se investigue de fato o processo de trabalho artístico é imprescindível que se localize “particularidades e ambiguidades na valorização, exploração, autonomia, intensificação e hibridação desse tipo de atividade”, no atual contexto econômico.

Em trabalhos desenvolvidos nas duas últimas décadas (MENDER, 2001, 2002; TRANSFORM, 2008; LOACKER, 2013; BRAGA, 2015; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE; GONDIM, 2016), pode-se vislumbrar uma série de mudanças que tiveram um relevante impacto não somente nas artes e na cultura, mas também nas identidades dos daqueles que nela trabalham. O impacto do mercado no atual sistema econômico não tem possibilitado a existência de espaços a partir dos quais não se possa extrair valor econômico, e a atividade artística não permaneceu imune a esse processo (BRAGA, 2015).

Para Menger (2005), o setor de trabalho artístico aprendeu a conviver com pressões de eficácia econômica e critérios de aproveitamento, não para se afastarem, mas para os adequarem aos seus princípios orientadores. Corroboram isso, os seus sistemas de financiamento que se baseiam em mecanismos de economia de mercado, as suas organizações, e o comportamento simultaneamente empresarial, individualista e comunitário daqueles que nelas trabalham. Assim, o setor artístico torna-se intrigante. Ele se estabelece sobre uma reunião ímpar entre individualismo e comunitarismo.

De um lado, a busca pela diferenciação e originalidade (KARTTUNEN, 1998; MENDER, 2005) apoia-se no modelo de tomada de risco do empresário ou do empreendedor da economia de mercado (MENDER, 2001b; MENDER, 2002; MENDER, 2005; TRANSFORM, 2008; BRAGA, 2015). De outro lado, os valores de autonomia, de motivação intrínseca, de adaptabilidade e de tomada de risco podem ser associados a uma habilidade e uma gestão de carreiras pela reputação, que aproximam as carreiras artísticas das profissões liberais onde são valorizadas as regulações do tipo comunitário, do trabalho desinteressado, e do controle pelos pares mais do que pelos acionistas (MENDER, 2005; TRANSFORM, 2008; LOACKER, 2013). Quando se trata de relações de emprego, o artista enfrenta a dispersão de equipes abertas, trabalhando mediante trabalhos temporários, ou práticas de subcontratação (THROSBY, 2001b; MENDER, 2001; MENDER, 2002; MENDER, 2005). Daqui resulta-se um triplo motivo de relevância do estudo do trabalho artístico: pelo seu conteúdo, pela exigência de dedicação individual no trabalho e pela forma de organização contratual do trabalho (MENDER, 2005).

Há uma série de aspectos comuns ao trabalho artístico. Via de regra, são formas de emprego precarizados, trabalhos temporários – incluindo-se aqui, projetos ou contratos de trabalho com vários clientes ao mesmo tempo –, poucos benefícios trabalhistas, o tempo de trabalho e o tempo livre não possuem fronteiras definidas (MENDER, 2001; MENDER, 2002; MENDER, 2005; BENDASSOLLI, 2007; BENHAMOU, 2007; TRANSFORM, 2008; BENDASSOLLI, 2009; GILL; TAYLOR, 2013; LOACKER, 2013).

Menger (2001)⁴ com base em investigações realizadas no Centro de Sociologia do Trabalho e das Artes sobre a evolução do mercado de

⁴ Menger (2002, 2005) refere que as investigações realizadas no Centro de Sociologia do Trabalho e das Artes sobre a evolução do mercado de trabalho na França, fundamentam-se na análise de dados da *Caisse des Congés Spectacles*.

trabalho na França, elucida que os artistas geralmente são um grupo de trabalhadores, em média mais jovens do que a força de trabalho em geral, entre vinte e cinco e quarenta anos, concentram-se mais em áreas metropolitanas, apresentam taxas elevadas de auto emprego, maior taxa das mais variadas formas de subemprego, são mais frequentemente detentores de múltiplas atividades, e experimentam uma das maiores desigualdades e variabilidade de renda.

Desta feita, o trabalho artístico é caracterizado pelo retrato de um laboratório de flexibilidade, em uma economia de incertezas (MENDER, 2005; BENHAMOU, 2007; CERQUEIRA, 2015) que propicia àqueles que neles estão inseridos lançarem-se na hiperflexibilidade contratual (MENDER, 2005), sinônimo do trabalho em *freelance*, do emprego intermitente, tempo parcial e outras formas flexíveis de trabalho (MENDER, 2001, 2002, 2005; BENHAMOU, 2007; TRANSFORM, 2008; BENDASSOLLI, 2009; GILL; TAYLOR, 2013; LOACKER, 2013). A flexibilidade do trabalho artístico possibilita uma das condições da chamada “perfeição concorrencial”, pois contrata-se e demite-se mediante as necessidades, sem barreiras à entrada ou à saída, e ainda, em muitos casos, com custo zero na demissão (MENDER, 2005).

Enquanto no mercado de trabalho formal a flexibilidade da contratação, geralmente, ocorre em funções de fácil substituição, nas artes, a flexibilidade deve funcionar em atividades fortemente qualificadas, onde a substituição, embora possível, vai de encontro aos princípios estruturantes dessa atividade (MENDER, 2005). Diante de tais fatos, Françoise Benhamou (2007) elucida que a administração de riscos da atividade artística, permite que esse trabalho reúna três características relevantes: descontinuidade de trabalhos, perspectivas incertas e remunerações variáveis.

A descontinuidade vislumbrada no trabalho artístico, para autores como Menger (2001, 2002, 2005), Trosby (2001), Benhamou (2007), e Transform (2008), decorre da repetida alternância entre trabalhos, ocasionada pela demanda por contratos, contratações ou obras vendidas no mercado. Menger (2001, 2002, 2005) refere que o trabalho informal e auto emprego são contratos de trabalho vigentes atualmente nas artes, bem como na cultura. Embora existam contratos de longo prazo em organizações culturais grandes e permanentes, a maioria dos artistas trabalha mediante contratos temporários. Diante da descontinuidade de trabalho, não são poucos os artistas que se dispõem a trabalhar em

Segundo o autor, a *Caisse des Congés Spectacles* é um fundo que recolhe registros de emprego dos trabalhadores das artes do espetáculo na França.

ocupações não artísticas, quando não é possível sustentar-se trabalhando em seu campo de atuação primário, sem parar de produzir arte (THORSBY, 2001; MENDER, 2001, 2002; BENHAMOU, 2007; TRANSFORM, 2008).

A incerteza das carreiras artísticas deriva-se, tanto da diferença entre o esforço exigido e o objetivo a ser alcançado, quanto do caráter temporário do sucesso, sujeito às modas que o mundo das artes alimenta (THORSBY, 2001; BENHAMOU, 2007). Segundo Menger (2005), no mundo das artes as desigualdades de sucesso e de remuneração, são simultaneamente consideráveis. A incerteza do sucesso e de remuneração, ao mesmo tempo que contribui para o prestígio social das profissões artísticas, gera disparidades entre aqueles que numa espécie de loteria, obtém sucesso, e aqueles que são relegados aos mais baixos níveis de notoriedade.

Dessa maneira, pode-se questionar, se a esfera artística desenvolveu quase todas as formas flexíveis de emprego e modalidades de exercício do trabalho (desde o mais subordinado, até o mais autônomo), e todas as combinações de atividade (abrangendo, da pluriatividade escolhida, pelo artista de sucesso, à pluriatividade imposta, do artista que financia sua atividade de vocação por intermédio de atividades de subsistência) (MENDER, 2005).

Diante de uma carreira incerta, alguns fatores podem contribuir para torná-la mais atraente. Para Menger (2005), gratificações não monetárias como gratificações psicológicas e sociais podem justificar o fato pelo qual, a atividade artística, mesmo sendo descontínua, com perspectivas incertas e remuneração variável, atrai tantos sujeitos. Cabe ressaltar, que os argumentos não monetários não podem ser contemplados de forma genérica e sem variações. Declarações de artistas sobre os prazeres e dificuldades de suas profissões, indicam que as satisfações na carreira artística podem variar conforme posição na carreira, nível de reputação, natureza e visibilidade da atividade artística desempenhada, e condições de manutenção na profissão enquanto se esperam resultados tangíveis (MENDER, 2005).

O motivo das vantagens não monetárias é tão poderoso que tem fornecido a base do encantamento ideológico do trabalho artístico. Em outras palavras, artistas podem aceitar grandes sacrifícios pelo exercício de sua arte e pelas satisfações que esta pode lhes trazer (MENDER, 2005).

A promoção da autonomia, auto responsabilidade e autogoverno, para organizações culturais e artistas, busquem legitimar um discurso hegemônico, promovido por uma sociedade em que o mercado passa a ocupar e regular os demais espaços, responsabilizando os artistas por suas

carreiras. Nas representações atuais, o artista é considerado como um possível trabalhador do futuro, uma figura excepcional, criativo, móvel perante as hierarquias, um empreendedor, um empresário de si mesmo, intrinsecamente motivado, que vive em uma economia de incerteza. Todavia, mais exposto aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais (MENDER, 2005; TRANSFORM, 2008; LOACKER, 2013; BRAGA, 2015).

No entanto, atuais condições incertas, descontínuas e precárias do trabalho artístico, não parecem demonstrar comportamentos resistentes (TRANSFORM, 2008; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; LOACKER, 2013). Loacker (2013) em trabalho desenvolvido em um teatro profissional na Áustria, entre março de 2007 e abril de 2008, discorre que os participantes do estudo referiram que tinham tomado uma decisão consciente para se tornarem artistas. Desse modo, afirmaram que não tinham motivos para ficarem reclamando das condições de trabalho, visto que diante de suas vocações e do nível de desemprego entre artistas, é mais adequado diminuir o nível de resistência às condições de trabalho precárias. Além disso, prevalecera um entendimento comum que quando os artistas percebem chances de autonomia, participação e alegria dentro do ambiente de trabalho, concordam com os lados obscuros de seu trabalho.

Loacker (2013) elucida que apesar dos artistas se apresentarem geralmente como sujeitos engajados politicamente, em relação a seu trabalho na esfera artística, os artistas demonstram ter uma tendência a auto exploração. Transform (2008) corrobora a visão de Loacker (2013), para o autor, muitos artistas têm se sujeitado a condições de trabalho precárias sem oferecer resistência. Transform (2008) vislumbra, ainda, que muitos dos artistas suportam tais condições de trabalho, pois acreditam que no seu trabalho podem fazer uso de sua autonomia, liberdade, possuindo assim, maior possibilidade de realizar-se artisticamente.

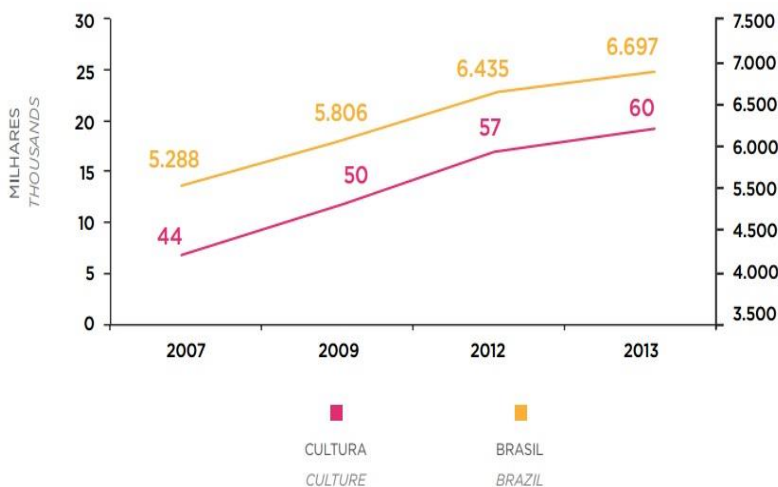
As situações descritas por Transform (2008) e Loacker (2013), podem ser conectadas, tanto ao medo do fracasso da carreira artística, quanto à dificuldade de se abandonar os paradigmas hegemônicos que associam o trabalho artístico a condições precárias. Sublinha-se que em uma esfera de trabalho cujas fronteiras entre vida pessoal e profissional praticamente inexistem, não apenas as condições de trabalho tornam-se precárias, mas também a vida do artista (TRANSFORM, 2008; LOACKER, 2013). Em outras palavras, a precarização do trabalho do artista, pode implicar na precarização de si (TRANSFORM, 2008).

2.2.4 O Contexto de Trabalho Artístico no Brasil

Com base, em dados estatísticos da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), elaborada pelo Ministério do Trabalho e Emprego, e nos indicadores divulgados pelo IBGE, a Fundação Getúlio Vargas (2015), apresenta um cenário geral do mercado de trabalho no setor cultural brasileiro de 2007 a 2013, contrastando-o com a evolução do mercado de trabalho brasileiro e procurando identificar características, diferenças e similaridades entre as áreas analisadas.

O estudo desenvolvido pela FGV(2015), constata, entre outros aspectos, que os estabelecimentos de Cultura⁵ no Brasil cresceram a uma taxa superior aos demais segmentos econômicos. O gráfico a seguir apresenta a evolução dos estabelecimentos de Cultura no Brasil.

Gráfico 1 - Evolução dos Estabelecimentos de Cultura (milhares) x Brasil



Fonte: FGV (2015, p.56)

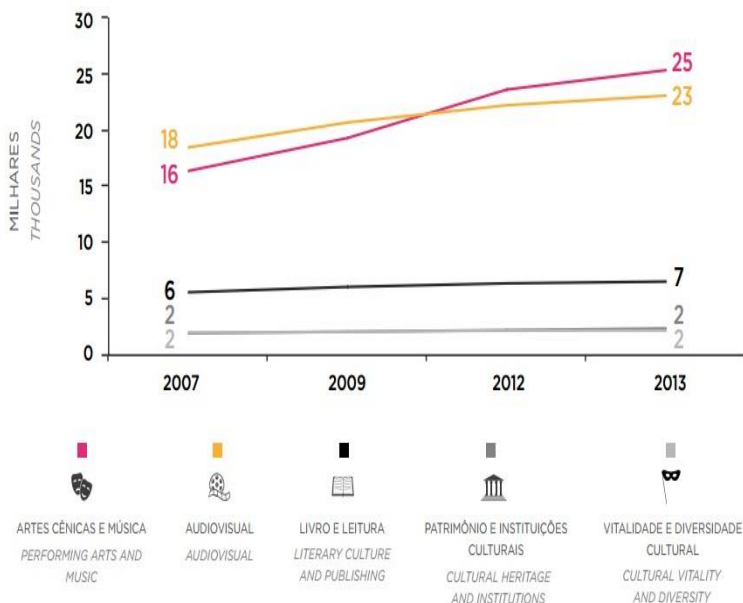
Apesar de representar um pequeno percentual quando comparado a todos os estabelecimentos formais do país, 0,9% em 2013, com base no gráfico 1 percebe-se que os estabelecimentos de cultura no Brasil cresceram a uma taxa superior a todos segmentos econômicos no decorrer

⁵ Salienta-se que no estudo desenvolvido por FGV (2015), foram considerados os dados de estabelecimentos cuja atividade principal fosse ensino de dança, ensino de artes cênicas ou ensino de música.

dos últimos seis anos. Ao passo que o total de estabelecimentos em todos os setores da economia, inclusive a Cultura, somavam 6.697 em 2013, o número de estabelecimentos culturais, no mesmo ano, chegou a um total de 60 mil (FGV, 2015).

Salienta-se que o crescimento do número de estabelecimentos culturais no Brasil, não se restringe a uma área específica, mas a todas as áreas pesquisadas (artes cênicas⁶ e música, audiovisual, livro e leitura, patrimônios e instituições culturais, e vitalidade e diversidade cultural), conforme pode ser percebido com base no gráfico a seguir (FGV, 2015).

Gráfico 2 - Evolução de Estabelecimentos de Cultura por Área



Fonte: FGV (2015, p.57)

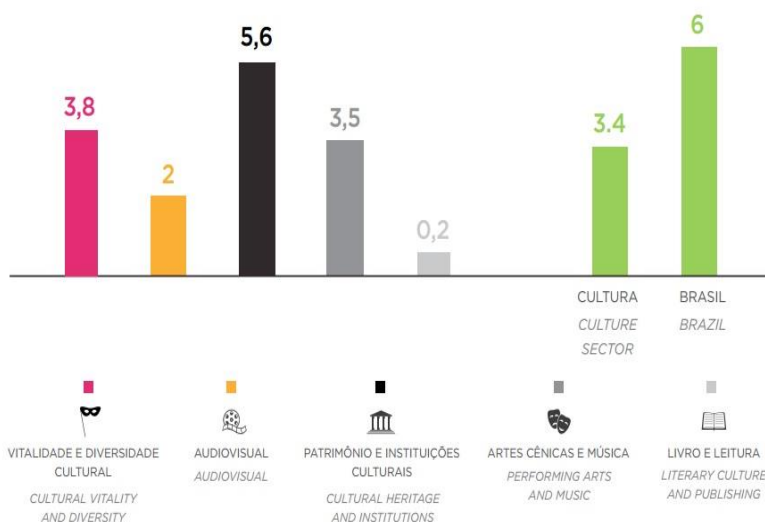
Com base no gráfico 2 pode-se perceber que a partir do ano de 2012, o número de estabelecimentos de Artes Cênicas e Música ultrapassou o de Audiovisual (a primeira categoria cresceu 56,2% no

⁶ Conforme FGV (2015), nessa área estão incluídas formas de manifestação artística, como: Teatro; Dança; Circo e Música.

período de 2007 a 2013, enquanto que a segunda aumentou em 27,8% no mesmo período) (FGV, 2015).

Apesar dos últimos anos apresentarem um aumento do número estabelecimentos de cultura no Brasil, o potencial empregatício do setor da Cultura ainda pode ser considerado significativamente menor que a média de todos os setores do país. O gráfico a seguir, apresenta a média de trabalhadores formais por estabelecimento de Cultura em relação ao setor de Cultura e demais setores da economia brasileira (FGV, 2015).

Gráfico 3 - Média de Trabalhadores Formais por Estabelecimentos de Cultura x Setor de Cultura x Brasil (2013)

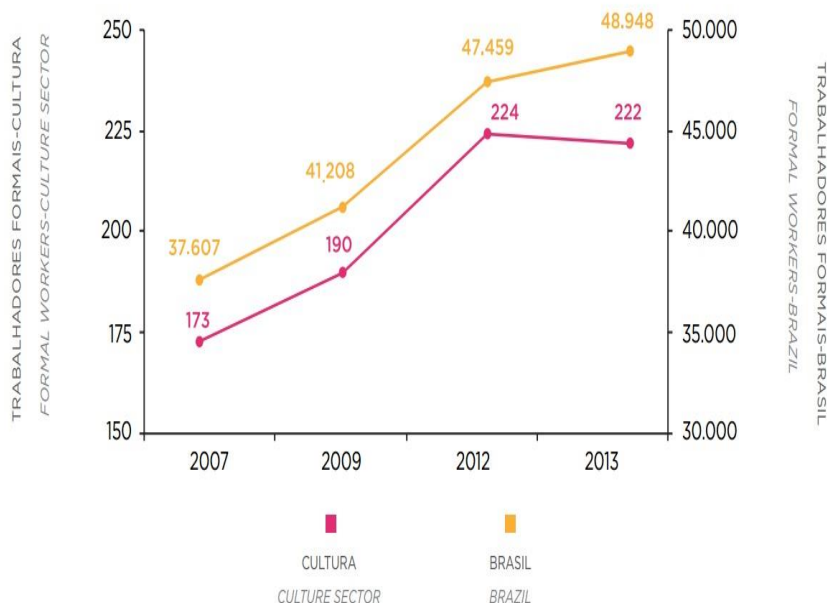


Fonte: FGV (2015, p.58)

Com base no gráfico 3, pode-se constatar que os estabelecimentos de cultura possuem, em média, 3,4 trabalhadores formais, em contraponto à média de 6,0 trabalhadores nos demais setores da economia. Percebe-se também, que a área Livro e Leitura apresenta a maior média de vínculos formais de trabalho por estabelecimento (5,6), enquanto Vitalidade e Diversidade Cultural, possui a menor delas (0,5). Cabe admitir, no entanto, que os dados possam não ser totalmente representativos, visto que a última área abarca atividades como produção de espetáculos, em que parece existir um elevado número de trabalhadores temporários informais (FGV, 2015).

No que concerne ao número de trabalhadores formais no setor cultural, pode-se constatar que o crescimento desses vínculos formais acompanha o crescimento dos vínculos formais observados nos demais setores econômicos brasileiros. O gráfico a seguir, apresenta a evolução do número de trabalhadores formais no setor da Cultura em relação aos demais setores econômicos brasileiros (FGV, 2015).

Gráfico 4 - Evolução do Número de Trabalhadores Formais no Setor de Cultura (milhares) x Brasil



Fonte: FGV (2015, p.60)

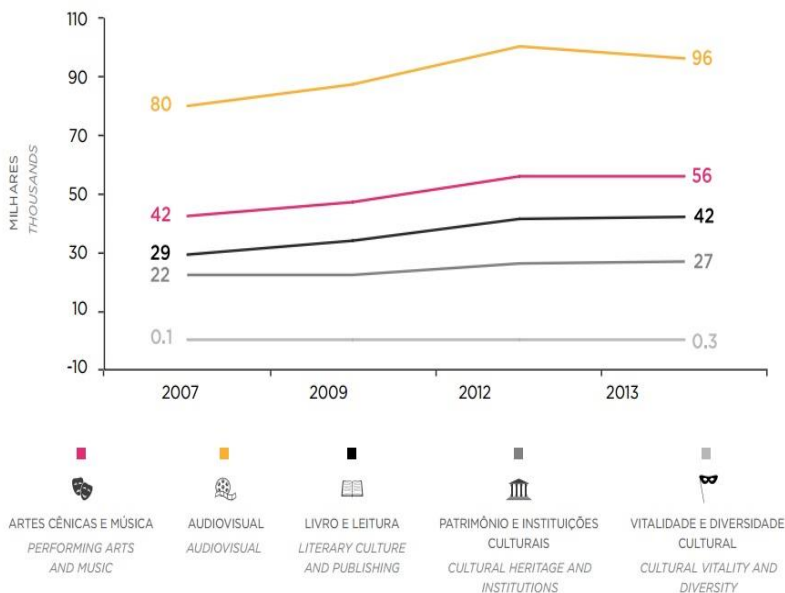
Em conformidade com o gráfico 4, observa-se que o crescimento do número de trabalhadores formais no setor cultural foi próximo àquele observado no Brasil no decorrer dos últimos seis anos – 29% e 30%, respectivamente. Todavia, entre 2012 e 2013, o setor cultural apresentou uma pequena redução na quantidade de vínculos, apesar da constatação do crescimento da quantidade de estabelecimentos culturais (FGV, 2015).

No que tange ao número de trabalhadores formais nas áreas: artes cênicas e música; audiovisual; livro e leitura; patrimônios e instituições

culturais; e vitalidade e diversidade cultural, percebe-se um aumento no número desses trabalhadores formais entre 2007 e 2013.

O gráfico a seguir, ilustra a evolução do número de trabalhadores formais no setor da Cultura por área (FGV, 2015).

Gráfico 5 - Evolução do Número de Trabalhadores Formais no Setor de Cultura por Área

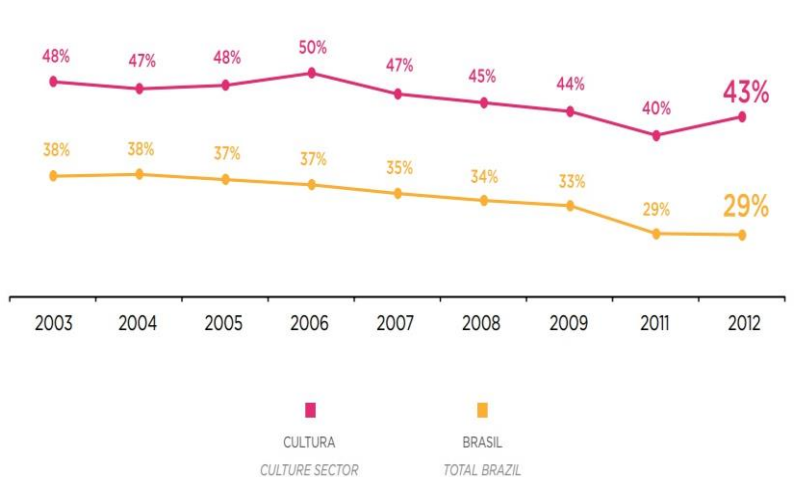


Fonte: FGV (2015, p.61)

De acordo com gráfico 5, houve um aumento do número de trabalhadores formais em todas as áreas analisadas, no período entre 2007 a 2013. No entanto, a área Artes Cênicas e Música apresentou uma leve redução na quantidade de vínculos formais entre os anos de 2012 e 2013, o que tende a explicar a queda ocorrida no total de vínculos no período. Algumas das atividades das demais áreas do setor cultural também experimentaram reduções nos números de vínculos formais neste período (FGV, 2015).

Apesar do setor cultural apresentar uma evolução no número de vínculos formais, o gráfico a seguir, demonstra que o percentual de trabalhadores sem carteira assinada no setor cultural ainda é significativamente superior à média brasileira (FGV, 2015).

Gráfico 6 - Evolução do Percentual de Trabalhadores da Cultura sem Carteira Assinada x Brasil



Fonte: FGV (2015, p.65)

Apesar de se observar nos últimos anos um crescimento no número de vínculos formais no setor cultural, conforme o gráfico 6, o percentual de trabalhadores sem carteira assinada, ainda pode ser considerado significativamente superior à média brasileira. Inclusive, pode-se perceber um aumento em 3 pontos percentuais, dos trabalhadores da Cultura sem carteira assinada, de 2011 a 2012, enquanto, o Brasil, no mesmo período, manteve o percentual de trabalhadores sem carteira. Parte desse fato pode ser atribuído ao caráter temporário de algumas das atividades abordadas nesta análise (FGV, 2015).

No que diz respeito aos salários médios dos trabalhadores da Cultura, observa-se que eles mantêm níveis superiores à média geral dos setores econômicos brasileiros. No gráfico 7 pode-se observar a evolução do salário médio mensal real dos trabalhadores formais na Cultura x Brasil (FGV, 2015)

Gráfico 7 - Evolução do Salário Médio Mensal Real dos Trabalhadores Formais na Cultura x Brasil



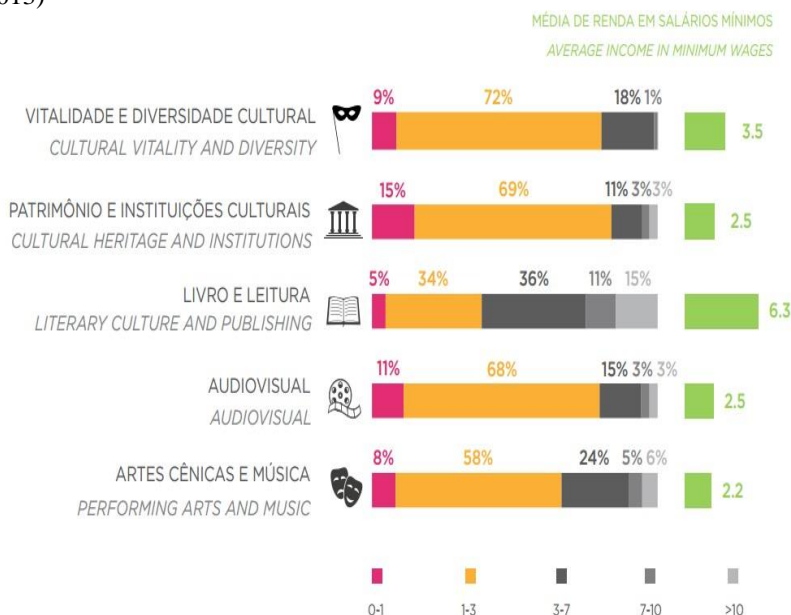
Fonte: FGV (2015, p.62)

De acordo com o gráfico 7, o salário médio mensal do setor cultural, entre os anos de 2007 e 2013, manteve-se em níveis superiores à média geral no país. Contudo, o crescimento do salário médio dos trabalhadores da cultura foi menos significativo, no período, do que o observado para o salário médio dos trabalhadores brasileiros. À medida que o salário médio mensal no setor cultural teve um acréscimo de 11% de 2007 a 2013, o salário médio do Brasil aumentou 20% no mesmo período, representando uma diferença negativa de nove pontos percentuais⁷ (FGV, 2015).

No que concerne aos ganhos relativos a cada área da cultura abrangida pelo estudo da FGV (2015), verifica-se que a área de livro e leitura possui o maior percentual de trabalhadores ganhando mais que dez salários mínimos. O gráfico a seguir representa o percentual de trabalhadores formais x faixas de renda x área.

⁷ Convém ressaltar que a conversão realizada foi de US\$ 1,00 = R\$ 2,239

Gráfico 8 - Percentual de Trabalhadores Formais x Faixas de Renda x Área (2013)

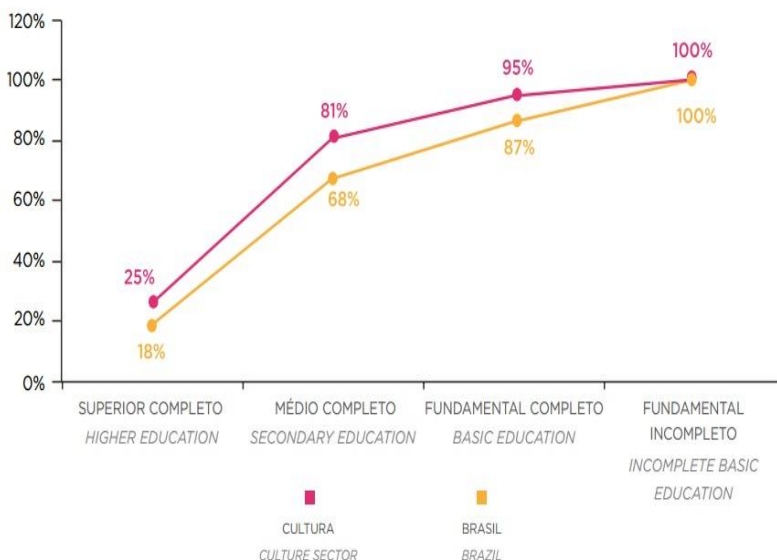


Fonte: FGV (2015, p.63)

Consoante ao cruzamento dos dados ilustrados pelo gráfico 8, evidencia-se que o setor de Livro e Leitura além de possuir o maior percentual de trabalhadores ganhando mais que dez salários mínimos, possui também, mais de 60% dos trabalhadores ganhando mais de três salários. Detaca-se que na área de Patrimônio e Instituições Culturais há o maior percentual de trabalhadores que ganham o correspondente a um salário mínimo ou menos, com 84% do total ganhando até três salários (FGV, 2015).

No que diz respeito ao grau de qualificação dos trabalhadores da cultura, percebe-se que eles possuem um grau de qualificação superior à média dos demais trabalhadores brasileiros. O gráfico a seguir apresenta o percentual do grau de escolaridade dos trabalhadores do setor cultural x Brasil (FGV, 2015).

Gráfico 9 - Percentual do Grau de Escolaridade dos Trabalhadores do Setor da Cultura x Brasil (2013)

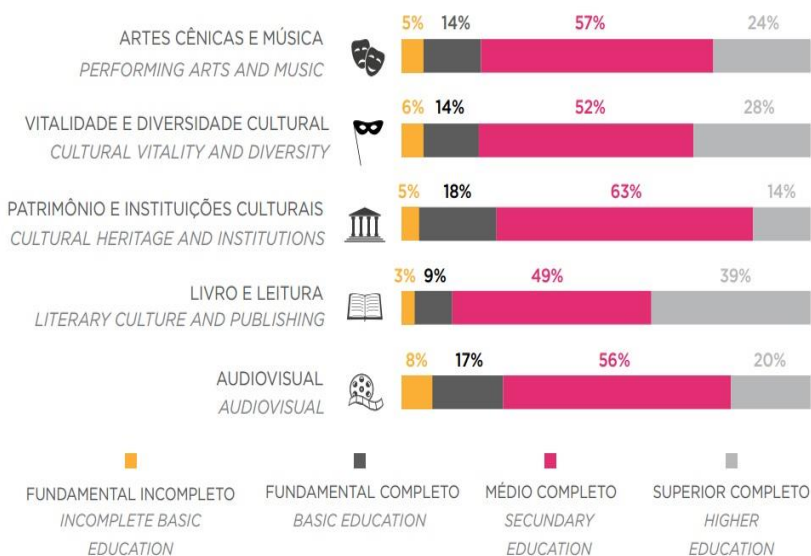


Fonte: FGV (2015, p.64)

De maneira geral, conforme ilustrado no gráfico 9, os trabalhadores do setor cultural possuem um grau de qualificação superior à média geral dos setores econômicos brasileiros – 81% possuem pelo menos o ensino médio completo, enquanto nos demais setores a média se aproxima de 68%. Infere-se, que esse possa ser um dos fatores que expliquem a diferença de renda observada anteriormente (FGV, 2015).

No gráfico a seguir pode-se observar dados referentes ao nível de escolaridade dos trabalhadores formais do setor cultural brasileiro, de acordo com a área de cada um deles (FGV, 2015).

Gráfico 10 - Percentual de Trabalhadores Formais x Nível de Escolaridade x Área (2013)



Fonte: FGV (2015, p.65)

Com base no gráfico 10, percebe-se que a área Livro e Leitura se destaca, com 88% de seus trabalhadores possuindo ao menos o ensino médio completo, enquanto as áreas Audiovisual e Patrimônio e Instituições Culturais apresentam, respectivamente, os menores níveis de escolaridade, com 76% e 77%. Assim, constata-se que no setor cultural, de maneira geral, a escolaridade pode ser proporcionalmente relacionada à renda média de seus trabalhadores (FGV, 2015).

Contudo, destaca-se que apesar de apresentar um crescimento no número de estabelecimentos formais, uma renda superior aos demais setores econômicos brasileiros, bem como grau de escolaridade, o setor cultural brasileiro possui um nível significativamente maior de trabalhadores sem carteira assinada, quando comparado aos demais setores econômicos brasileiros (FGV, 2015).

No que tange ao contexto de trabalho artístico no estado de Santa Catarina ou na região da grande Florianópolis, não se identificou a existência de dados semelhantes àqueles apresentados pela Fundação Getúlio Vargas (2015). Todavia, pôde-se levantar informações referentes ao estado, por intermédio do suplemento de Cultura do Perfil dos Estados

e Municípios Brasileiros (IBGE, 2015), e do Anuário de Estatísticas Culturais (MinC, 2010).

Nesse sentido, observou-se que entre as Unidades da Federação, Santa Catarina possui a menor proporção de municípios com secretarias exclusivas à cultura (IBGE, 2015). Destaca-se que assim como a maior parte de seus municípios, o estado possui uma pasta exclusiva à cultura. As ações relacionadas a cultura em Santa Catarina são subordinadas à Secretaria de Estado de Turismo, Cultura (SOL)⁸ – criada em janeiro de 2003, sob a nomenclatura de Secretaria da Organização do Lazer – (SANTA CATARINA, 2005).

Apesar de apresentar uma menor proporção de municípios com secretarias exclusivas à cultura, Santa Catarina ocupa o sexto lugar, entre os estados cujos municípios que realizaram concursos de música. Salienta-se também que cerca de 65% dos municípios do estado possuem grupos artísticos musicais, 46% contam com presença de bandas de música e 71% com grupos artísticos de coral. Todavia, o estado ocupa a 16ª posição entre as Unidades Federativas brasileiras, cujos municípios possuem grupos artísticos de orquestra (MinC, 2010).

Salienta-se também, que Santa Catarina conta com a presença de 30 teatros, enquanto que estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, Pernambuco, e Bahia, possuem respectivamente: 306, 231, 132, 77, 76, 66, 60 teatros (MinC, 2010). No que concerne à dança, de acordo com o MinC (2010), o estado ocupa o 1º lugar entre as Unidades Federativas, cujos municípios possuem escolas, oficinas ou cursos de dança, e entre aquelas cujos municípios empreenderam festivais ou mostras de dança.

Destaca-se ainda, que cerca de 27% dos municípios catarinenses contam com a presença de escolas, oficinas ou cursos de artes plásticas,

⁸ Vinculada a SOL, encontra-se a Fundação Catarinense de Cultura (FCC)⁸, pessoa de direito público, cuja missão é “valorizar a cultura, por meio de ações que estimulem, promovam e preservem a memória e a produção artística catarinense” (SANTA CATARINA, 1979). Sob a responsabilidade da FCC estão o complexo cultural do Centro Integrado de Cultura (CIC) — que compreende o Teatro Ademir Rosa, o Museu de Arte de Santa Catarina (Masc), o Museu de Imagem e Som (MIS/SC), as Oficinas de Arte, a Escolinha de Artes e o Espaço Cultural Lindolf Bell — e o Teatro Álvaro de Carvalho (TAC). A Fundação Catarinense de Cultura administra, também, a Casa da Alfândega, a Biblioteca Pública de Santa Catarina, o Museu Etnográfico Casa dos Açores, o Museu Histórico de Santa Catarina, o Museu Casa de Campo Governador Hercílio Luz e o Museu Nacional do Mar - Embarcações Brasileiras (FCC, 2016).

29% possuem grupos artísticos de desenho e pintura, e 24% contam com grupos artísticos de artes plásticas e artes visuais. No tocante a realização de exposições de artes no estado de Santa Catarina, conforme os dados apresentados pelo Ministério da Cultura, aproximadamente 27% dos municípios empreenderam exposições de artes visuais e 13% exposições de artes plásticas (MinC, 2010).

Diante do exposto, observa-se que apesar de haver, de maneira geral, em Santa Catarina a presença marcante de grupos artísticos, nem sempre há no estado, bem como em seus municípios, equipamentos culturais para a realização de apresentações e eventos, fato este também observado na região da Grande Florianópolis. A região da Grande Florianópolis é uma das seis mesorregiões de Santa Catarina, é formada pela união de 21 municípios⁹, e no ano de 2010 alcançou 925.576 habitantes – o equivalente a 14,81% da população do Estado (IBGE, 2010). Todavia, de acordo com o Centro Técnico de Artes Cênicas, apenas dois dos municípios da região possuem teatros – Florianópolis e São José (CTAC, 2017).

A pouca presença de teatros, conforme anteriormente explicitado, ilustra a existência limitada de equipamentos culturais na grande Florianópolis, bem como em Santa Catarina. Fato este, que pode ser reflexo da descontinuidade de ações e das políticas culturais praticadas no estado, conforme evidenciado por Oliveira e Silva (2007). Todavia, ressalta-se que tal descontinuidade não deve ser considerada presente apenas em Santa Catarina. Nesse sentido, retoma-se o argumento de Rubim (2007), onde o autor refere que tristes tradições marcam a história das políticas culturais brasileiras: ausências, autoritarismos e instabilidades. De acordo com Rubim (2015), estas tristes tradições permeiam tanto a trajetória, quanto a situação atual das políticas culturais no Brasil.

⁹ Águas mornas, Alfredo Wagner, Angelina, Anitápolis, Antônio Carlos, Biguaçu, Canelinha, Florianópolis, Governador Celso Ramos, Leoberto Leal, Major Gercino, Nova Trento, Palhoça, Paulo Lopes, Rancho Queimado, Santo Amaro da Imperatriz, São Bonifácio, São José, São Pedro de Alcântara e Tijucas.

3. PSICODINÂMICA DO TRABALHO

A atividade profissional não é só um modo de ganhar a vida - é também uma forma de inserção social onde os aspectos psíquicos e físicos estão fortemente implicados.

Dejours, Dessors e Desriau (1993).

A psicodinâmica do trabalho pode ser considerada recente e em construção, com rápida evolução nos últimos vinte anos (DEJOURS, 2012a). Durante sua evolução, variadas foram as mudanças ocorridas no mundo do trabalho, influenciadas pelo ambiente altamente turbulento de negócios, em que reinventar as empresas, flexibilizar e alcançar um retorno de curto prazo, tornou-se regra (PAES DE PAULA, 2002). A criatividade e a inventividade passaram a ser ainda mais valorizadas, e o trabalho de criação ganhou maior pertinência (MENGER, 2005).

Diante de tais fatos, novos horizontes de pesquisas envolvendo processos de subjetivação no trabalho surgem. As investigações a respeito das discussões envolvendo trabalho de criação acabam por possibilitar uma ampliação dos referenciais teórico-práticos (FERREIRA, 2011b). Assim, o trabalho artístico, essencialmente marcado pela flexibilidade, e por incertezas (MENGER, 2005; BENHAMOU, 2007; CERQUEIRA, 2015), pode ser vislumbrado como um campo de estudos privilegiado para a investigação das vivências de prazer e sofrimento no trabalho, oferecendo contribuições para os aportes teóricos da psicodinâmica do trabalho.

As investigações com referencial teórico da psicodinâmica sobre o fazer artístico podem ser consideradas recentes (SEGNINI, 2006, 2010; LIMA, 2009; BUENO, 2012; FERREIRA, 2011a, 2011b; ALVARENGA, 2013). Tais investigações acabam por estender o campo de estudos “às formas de trabalho com forte engajamento subjetivo e alto grau de incerteza, voltadas à criatividade e caracterizadas por vínculos cada vez mais remotos com a organização do trabalho¹⁰” (FERREIRA, 2011b, p. 39).

Neste capítulo, abordar-se-á o referencial teórico da psicodinâmica do trabalho, objetivando o estabelecimento de conexões entre tal abordagem e o trabalho artístico. Dessa maneira, para o desenvolvimento do percurso teórico do presente capítulo, apresentar-se-á, primeiramente, bases teóricas e reflexões sobre a psicodinâmica do

¹⁰ Em Dejours (2008b) encontra-se referências a situações de trabalho menos marcadas pela organização do trabalho – como trabalho artístico e o trabalho do psicanalista – enquanto atividades ainda pouco pesquisadas.

trabalho, levando em consideração a sua evolução histórica e principais contribuições. Posteriormente, discutir-se-á a respeito da organização do trabalho. Apresentar-se-á ainda, aspectos relativos à mobilização subjetiva e respeito do sofrimento, patologias e defesas no trabalho. Por fim, buscar-se-á levantar estudos empíricos em psicodinâmica sobre o trabalho artístico. Ressalta-se que a organização deste capítulo foi baseada nos três eixos de análise da psicodinâmica do trabalho, trazidos à luz por Mendes e Araújo (2012).

A Clínica do Trabalho tem suas origens após a Segunda Guerra Mundial, na França, nos estudos de Tosquelles e Le Guillant. Preocupados com os efeitos deletérios do trabalho na saúde mental dos trabalhadores, esses profissionais fundaram uma clínica do trabalho com pesquisas voltadas para a psicopatologia (MERLO, 2002; DEJOURS, 2012b). Em tal época, o crescente desenvolvimento da indústria e acentuação da divisão entre concepção e execução do trabalho, trouxe inúmeros prejuízos à saúde física e mental dos trabalhadores (MENDES, 2007b). Com isso, a psicopatologia passou a estudar o que acontecia “na vida psíquica do trabalhador desprovido de sua atividade intelectual pela organização científica do trabalho” (DEJOURS, 1992a, p.43).

Transcorridos mais de quarenta anos dos estudos realizados por Tosquelles e Le Guillant, em 1993, surgiu um quadro teórico, compreendido como psicodinâmica do trabalho. A psicodinâmica do trabalho, foi desenvolvida inicialmente por intermédio dos referenciais teóricos de um campo de investigação da década de 1980, denominado de psicopatologia do trabalho, cujo principal expoente é o francês Christophe Dejours (DEJOURS, 1999; MERLO, 2002; SELIGMANN-SILVA, 2004; MENDES, 2007a; DEJOURS *et al.*, 2014; MERLO; MENDES, 2009; DEJOURS, 2012a). Porém, com o avanço das pesquisas e a incorporação de conceitos advindos primeiramente da Ergonomia, Psicanálise e da Psiquiatria; em seguida, da Sociologia (Sociologia da Ética e Sociologia da divisão sexual do trabalho) e da Antropologia; e posteriormente da Filosofia (fenomenologia de Michel Henry e Escola de Frankfurt), do Direito e, mais atualmente, da Economia, a abordagem desenvolvida por Dejours evoluiu para uma construção própria (DEJOURS, 2013).

Salienta-se que a psicodinâmica do trabalho é compreendida como uma clínica do trabalho, pois faz parte de um conjunto de teorias que possui como foco o estudo da relação existente entre o trabalho e a subjetividade (BENDASSOLLI; SOBOLL, 2011). Assim como a psicodinâmica do trabalho, Bendassolli e Soboll (2011), destacam outras perspectivas teóricas que também fazem parte das clínicas do trabalho, a

saber: Clínica da atividade; e Psicossociologia. A utilização do conceito psicodinâmica do trabalho em substituição ao de psicopatologia do trabalho, ocorreu devido ao privilegiamento do estudo da normalidade, sobre o da patologia (DEJOURS, 1999; MERLO, 2002; SELIGMANN-SILVA, 2004; MENDES, 2007a; DEJOURS *et al.*, 2014; MERLO; MENDES, 2009; DEJOURS, 2012a). Ou seja, a atenção voltada ao sofrimento passa a ser deslocada para as condições que possibilitam a normalidade, (DEJOURS, 1997, 1999, 2008a, 2008b, 2012b; DEJOURS *et al.*, 2014), e a normalidade passa a ser “considerada um enigma”, (DEJOURS, 2012a, p. 152).

Para a psicodinâmica, nem a normalidade nem a saúde mental são inatas, pelo contrário, são o objetivo de uma luta que termina diante de uma derrota, ou da morte (DEJOURS, 1992b, 1999, 2012a). Portanto, a normalidade não pressupõe ausência de sofrimento, pelo contrário, pressupõe uma luta contra a desestabilização psíquica (DEJOURS, 1999). De tal modo, importa à Psicodinâmica do Trabalho a compreensão de como os trabalhadores conseguem se manter em certo equilíbrio psíquico, mesmo quando submetidos a situações de trabalho adoeedoras (MERLO, 2002).

A psicodinâmica do trabalho, para Dejours (2004, 2012b, p.23), pode ser considerada tanto como disciplina clínica, quanto teórica. Como disciplina clínica, suas bases estão na descrição e no conhecimento das relações existentes entre saúde mental e trabalho. Enquanto disciplina teórica, se esforça por relacionar os resultados da pesquisa clínica “com o trabalho em uma teoria do sujeito¹¹ que observe, a um só tempo, a Psicanálise e a teoria social”.

¹¹ O termo sujeito em psicodinâmica do trabalho não deve ser entendido como uma definição genérica para denominar uma pessoa ou um agente indefinido. Para diversos campos de estudos, situar a constituição de sujeito é algo complexo. Para a psicodinâmica do trabalho, não é diferente. (FERREIRA, 2013b). No entanto, a partir de referenciais teóricos da psicodinâmica do trabalho, pode-se perceber uma articulação, do ponto de vista teórico, entre o sujeito do inconsciente ou sujeito do desejo (psicanálise) e o sujeito do sofrimento e do prazer (psicodinâmica do trabalho). Para a psicodinâmica, o trabalho possibilita a passagem do sofrimento para o prazer. Já o desejo, entra em confronto com a realidade. O sujeito do inconsciente possui gênese antes do encontro com o trabalho. Ao entrar em confronto com o real, choca-se e acaba por resistir ao que sua história singular mobiliza e potencializa (MENDES; ARAÚJO, 2012). Dejours (2008) elucida que é do confronto entre o desejo assentado no teatro infantil e as resistências ocasionadas pelo real que emerge o sofrimento, consequência de uma experiência de fracasso inevitável, tendo em vista o fato de

No entanto, conforme Segnini (2006), vale destacar que a psicodinâmica do trabalho não significa Psicanálise aplicada às situações de trabalho, principalmente por duas razões:

1. A psicodinâmica do trabalho possui como objeto o coletivo de trabalho e suas estratégias defensivas;
2. A psicodinâmica do trabalho não é apenas um meio de intervenção, mas sim uma disciplina que produz conhecimento. Trata-se de uma teoria que faz uso da Psicanálise para analisar a relação dinâmica entre o homem e a organização do trabalho.

As contribuições da Psicanálise, singularmente, dos escritos freudianos, para a psicodinâmica são inúmeras. Tais contribuições, possibilitam fundamentos para a compreensão das raízes teóricas de conceitos como: trabalhar, real, cooperação, reconhecimento, prazer e sofrimento, elaboração, e de maneira especial, perlaboração¹² (MENDES; ARAÚJO, 2012). Merlo e Mendes (2009) destacam que no Brasil, a psicodinâmica do trabalho tem sido utilizada em duas perspectivas: como categoria teórico-metodológica e como categoria teórica. Mendes (2007a) ressalta que atualmente, a psicodinâmica, em seu conjunto teórico e

que o real sempre coloca o sujeito em cheque e, que ao mesmo tempo, é um fracasso relacionado à normalidade e que mobiliza o sujeito à ação. Desse modo, conforme sugere Ferreira (2013b, p.454), tal articulação, permite que se situe “o sujeito em psicodinâmica como efeito do processo de subjetivação a partir da experiência com o real”. Processo no qual articula-se o sofrimento e a mobilização subjetiva.

¹² A elaboração e a perlaboração são conceitos discutidos nos escritos de Freud, sobre Recordar, Repetir e Elaborar. Em linhas gerais, em Freud (1914/1980), a elaboração pode representar o trabalho analítico necessário para que conflitos e resistências sejam desvendados. O processo de elaboração pode ser iniciado a partir de uma percepção ou compreensão interna sobre algum aspecto da vida pessoal (novo ou que até determinado momento se manteve dissociado do consciente), processar, absorver e atribuir sentido ao mundo. Sentido esse, que de acordo com Mendes e Araújo (2012), é perpassado pelas vivências de prazer e de sofrimento. Já a perlaboração, em Freud (1914/1980), pode ser entendida como uma atividade que vem a possibilitar a superação de repetições de situações. Repetição esta, entendida como uma atuação não refletida, não conectada à consciência, que pode implicar em um modo de fuga de algo doloroso.

metodológico, provoca uma inversão na maneira de estudar a inter-relação entre trabalho e saúde. Tal inversão implica em uma reorganização, em suas bases conceituais, de paradigmas até então utilizados.

Suas bases conceituais são elaboradas a partir da análise dinâmica inerente a determinados contextos de trabalho, caracterizada pela atuação das forças, visíveis e invisíveis, objetiva e subjetivas, psíquicas, sociais, políticas e econômicas que podem ou não deteriorar esse contexto, transformando-o em lugar de saúde e/ou de patologias ou adoecimento (MENDES, 2007a, p. 29).

Desse modo, a psicodinâmica é considerada uma abordagem de pesquisa e ação sobre trabalho, é uma maneira de realizar análise crítica e reconstrução da organização do trabalho (MENDES, 2007a). Do ponto de vista epistemológico, a psicodinâmica do trabalho é uma teoria de natureza crítica do trabalho (MENDES, 2007a; MERLO E MENDES, 2009), que compreende dimensões da construção-reconstrução das relações existentes entre sujeitos-trabalhadores e a realidade concreta de trabalho. Vislumbra articular a emancipação do sujeito do trabalho. Tece críticas ao trabalho prescrito, desestabiliza o que já está posto, e acaba por traduzir o trabalho a partir dos processos de subjetivação e vice-versa (MENDES, 2007a).

Alderson (2004) nos traz à luz três premissas básicas, da psicodinâmica do trabalho:

1. Todos os sujeitos são habitados pelo desejo de realização, que se associa à busca de identidade, que os anima a querer oferecer sua contribuição social ou a construção de uma obra comum;
2. Há um espaço entre o trabalho prescrito e o real do trabalho, o que mobiliza o investimento subjetivo do sujeito na atividade de trabalho;
3. A construção da identidade¹³ profissional, passa pela necessidade de julgamento do outro. Julgamento este,

¹³ Com base nas premissas de Alderson (2004), pode-se vislumbrar a importância que a psicodinâmica confere ao trabalho para a construção da identidade do

que pode ser proveniente de um coletivo de trabalho ou comunidade de pertença.

Conforme outrora mencionado, salienta-se que os estudos em psicodinâmica são recentes e que se encontram, ainda, em construção (DEJOURS, 2012a). Sua trajetória pode ser evidenciada por três fases articuladas, complementares, e delimitadas por publicações específicas (MENDES, 2007a), que podem ser vislumbradas na figura a seguir.

Figura 3 - Evolução Histórica e Conceitual da Psicodinâmica do Trabalho



Fonte: Adaptado de Mendes (2007a)

Conforme pode ser observado na figura 1, a primeira fase pode ser associada à publicação da obra “*travail: usure mental – essai de psychopathologie du travail*” em 1980, traduzida para o Brasil como “A

sujeito. O conceito de identidade da psicodinâmica do trabalho partilha de pressupostos provenientes da Psicanálise e da Teoria Crítica, “principalmente no fato de considerar o trabalho como constituinte psíquico e ainda no foco na interação social que ocorre entre o trabalhador e a organização do trabalho” (MACÊDO; HELOANI, 2013, p.222). O trabalho é um local aonde se dá a busca identitária, que impulsiona o sujeito a manifestar, criar, e fazer reconhecer suas singularidades por intermédio de suas práticas (LHUILIER, 2013). A constituição da identidade no campo social, perpassa a dinâmica do reconhecimento e é mediada pela atividade de trabalho (DEJOURS, 1993, 1999, 2012b). Pode-se assim, afirmar que para a psicodinâmica o trabalho pode constituir uma oportunidade de se constituir equilíbrio e saúde mental (MACÊDO; HELOANI, 2013).

loucura do trabalho: estudos de psicopatologia do trabalho” em 1987 (MERLO, 2002; MENDES, 2007a). Nessa fase, ainda sob a denominação de psicopatologia do trabalho, os estudos eram centrados na origem do sofrimento no confronto existente entre sujeito-trabalhador com a organização do trabalho (MENDES, 2007a; DEJOURS *et al.*, 2014).

A segunda fase ocorreu em meados de 1990, com destaque para duas obras: um *addendum* ao “*travail: usure mental – essai de psychopathologie du travail*”, publicado com o título de “*De la psychopathologie à la psychodynamique du travail*” em 1993, traduzido para o Brasil com o título de “Christophe Dejours: da psicopatologia para a psicodinâmica do trabalho” em 2004; e a publicação do livro “*Le facteur humain*” em 1995, sendo publicado no Brasil com o título de “O fator humano” em 1999 (MENDES, 2007a).

Na segunda fase da psicodinâmica, houve um enfoque nas vivências de prazer-sofrimento como dialéticas e inerentes a todo contexto de trabalho, assim como nas estratégias utilizadas pelos trabalhadores no confronto com a organização do trabalho, buscando manter a saúde, assegurar a produtividade e evitar o sofrimento. Observa-se ainda, o desafio de definir ações para modificar o destino do sofrimento e favorecer sua transformação, e não sua eliminação (MENDES, 2007a).

A terceira fase inicia no fim da década de 1990 e perdura até os dias atuais, sendo marcada pela publicação de dois livros, entre os quais estão: “*Souffrance em France*” em 1998, publicado no Brasil como “Banalização da Injustiça Social” em 1999; e o livro “*L’évaluation du travail à l’épreuve du réel: critique des fondements de l’évaluation*” em 2003 traduzido para o Brasil como “A avaliação do trabalho submetida à prova real: crítica aos fundamentos da avaliação” em 2008. Nessa fase, o foco não se encontra mais nas vivências de prazer-sofrimento¹⁴, mas sim

¹⁴ Para a psicodinâmica do trabalho, prazer e sofrimento são indissociáveis, o que significa que o trabalho pode tanto ser fonte de prazer quanto de sofrimento (MENDES; TAMAYO, 2001; MENDES; MULLER, 2013). O prazer-sofrimento entendidos pela psicodinâmica como o sentido do trabalho, estudados como um constructo único e dialético (MENDES, 2007b), e definidos por Ferreira e Mendes (2001, p.494) como “uma vivência subjetiva do próprio trabalhador, compartilhada coletivamente e influenciada pela atividade de trabalho”. De tal forma, compreende-se que tanto o prazer quanto o sofrimento são resultado de uma combinação da história do sujeito e influenciados pela organização do trabalho. Pode-se considerar, como uma das mais significativas contribuições da psicodinâmica, a articulação entre as dimensões psíquicas – que envolve a busca pelo prazer e a evitação do sofrimento – e a dimensão coletiva do trabalhar (MENDES; MULLER, 2013). Destaca-se, que para a psicodinâmica do trabalho,

na maneira como os trabalhadores subjetivam essas vivências, o sentido que dão a elas, e o uso de estratégias, especialmente as defesas coletivas e a cooperação (MENDES, 2007a).

Como característica importante da psicodinâmica do trabalho, mantida durante sua evolução histórica e conceitual, tem-se o fato de que ela não visa os sujeitos isoladamente, mas sim o coletivo (MERLO, 2002; BRANT E MINAYO-GOMES, 2004; MERLO; MENDES, 2009; DEJOURS *et al.* 2014; DEJOURS 2012a). De tal forma, ao diagnosticar o sofrimento psíquico no trabalho, a psicodinâmica busca intervenções voltadas para a análise da organização do trabalho a qual os sujeitos estejam submetidos (MENDES, 2002. MERLO; MENDES 2009).

Enquanto objeto, a psicodinâmica do trabalho possui “o estudo das relações dinâmicas entre a organização do trabalho e processos de subjetivação” (MENDES, 2007a). Já o foco de análise, da psicodinâmica do trabalho é a organização do trabalho em suas dimensões visíveis e invisíveis, cognitiva, afetiva, prescrita, intersubjetiva, ética e política. Assim, compreender a organização do trabalho é essencial para que se acesse as vivências de prazer e de sofrimento, os processos de subjetivação, a saúde-adoecimento e as patologias. Verificar como os sujeitos constroem as estratégias de enfrentamento ao real da organização do trabalho é fundamental para a análise clínica (MENDES; ARAÚJO, 2012).

A prática em psicodinâmica do trabalho é definida por Dejours (2008b), como um espaço público de discussão que possibilita aos sujeitos expressarem a maneira como efetuam as tarefas, como conseguem se adaptar à realidade entre o trabalho real e prescrito, e demonstrarem quais os mecanismos de defesa utilizados para moldar-se a esse ambiente.

A perspectiva desenvolvida por Dejours, possibilita trazer à tona uma nova maneira de observar as relações de trabalho. Não havendo por parte da psicodinâmica, a restrição das relações de causa e efeito, mas sim uma prática de intervenção, que através da possibilidade de escuta dos trabalhadores e trabalhadoras, torna possível um empoderamento dos mesmos sobre a ação que desenvolvem (LOUZADA; OLIVEIRA, 2013). Com essa abordagem, além de dar aos trabalhadores espaço à fala, foi possibilitada a ampliação da visão que os responsabilizava por

tanto o prazer quanto o sofrimento são colocados em termos do coletivo de trabalho. Ou seja, tanto a experiência prazerosa, quanto penosa vivida no contexto de trabalho, são consideradas coletivamente.

consequências sobre a sua saúde (BRANT; MINAYO-GOMES, 2004; MERLO; MENDES 2009).

Um exemplo de tal situação, podem ser as investigações a respeito de suicídio no local de trabalho. Os suicídios e as tentativas de suicídio no local de trabalho, começaram a aparecer nos anos 1990. No entanto, por muito tempo permaneceram encobertos, e somente a partir do ano de 2007 começaram a ser divulgados. Atualmente, esse tema ainda parece encontrar-se revestido por uma espécie de tabu no interior das organizações. Nesse sentido, estudos em psicopatologia e em psicodinâmica do trabalho, tem buscado levar tais discussões para o espaço público, no âmbito das organizações, instituições e mídia de uma maneira mais ampla (DEJOURS; BÈGUE, 2010).

3.1 A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

As pessoas vivem cotidianamente no mundo do trabalho. É lá que se passa a maior parte do tempo em que se está acordado. A organização do trabalho, dessa forma, afeta profundamente a vida dos trabalhadores (ANJOS, 2013). A organização do trabalho se configura como um importante conceito da psicodinâmica do trabalho (ANJOS, 2013), e como um dos três eixos da análise da psicodinâmica do trabalho (organização do trabalho; mobilização subjetiva; e sofrimento, defesas e patologias) (MENDES; ARAÚJO, 2012).

Ao contrário de uma visão que compreende a organização do trabalho a partir de uma busca de controle de situações cotidianas, o olhar da psicodinâmica, extrapola aspectos físicos, alcança as relações, interpessoais, a subjetividade, e a dinâmica intersubjetiva mobilizada pelo trabalho (MENDES, 2007). Para a psicodinâmica, a organização do trabalho diz respeito: a divisão de tarefas e dos homens (DEJOURS, 2008a; LHUILIER, 2013); normas e regras; exigências técnicas; tempos e ritmos; relações com os pares, chefias e clientes; estilos de gestão; responsabilidade; e riscos (MENDES; ARAÚJO, 2012).

A organização do trabalho, desse modo, é constituída por duas dimensões: organização prescrita e organização real. A organização prescrita é composta por normas e regras ligadas à lógica de produtividade, tende a ser desagregada das atividades reais de trabalho e das necessidades e desejos pessoais. A organização real, por sua vez, reflete situações imprevistas de trabalho, que extrapolam o conhecimento técnico e científico. Ela salienta o fracasso da prescrição e estabelece novos desafios à compreensão e fazer humanos (DEJOURS *et al.*, 2014).

Nesse sentido, como é possível compreender a distância irreduzível entre o real do trabalho e as prescrições e normatizações? Em psicodinâmica do trabalho, compreende-se a lacuna entre o prescrito e o real, por intermédio do trabalho (ANJOS, 2013; DEJOURS, 2008a, 2012a, 2012b; DEJOURS *et al*, 2014; LHUILIER, 2013), que pode ser associado a uma organização, comunidade de filiação ou, de maneira mais ampla e complexa, às situações de trabalho (DEJOURS, 2004b).

Dessa forma, é necessário, compreender conceitos essenciais como: Trabalho Prescrito, Trabalho Real, Trabalho Vivo e Trabalho Morto. Com o objetivo de elucidar a discussão a respeito desses elementos, segue quadro com sua breve definição, de acordo com a psicodinâmica do trabalho. Sublinha-se que posteriormente, cada elemento será tratado separadamente com maior detalhamento.

Quadro 1- Elementos Trabalho Prescrito, Trabalho Real, Trabalho Vivo e Trabalho Morto

| ELEMENTOS TRABALHO PRESCRITO, TRABALHO REAL, TRABALHO VIVO E TRABALHO MORTO | |
|--|--|
| TRABALHO PRESCRITO | O trabalho prescrito é formado a partir das determinações da organização do trabalho para com os trabalhadores. Todavia, fortuitamente o trabalho prescrito consegue dar conta das situações reais de trabalho, devido suas complexidades e variações (COSTA, 2013). |
| TRABALHO REAL | O real é o que se deixa conhecer por quem trabalha, por sua resistência aos procedimentos, ao saber fazer, às prescrições, àquilo que geralmente se revela como forma de resistência ao conhecimento e à habilidade técnica (DEJOURS, 2004b, 2012a, 2012b). Assim, o trabalho real pode ser compreendido como o modo desenvolvido pelo trabalhador para suportar as situações reais de trabalho (COSTA, 2013). |
| TRABALHO VIVO | Trabalho que implica o poder de sentir, pensar e inventar, um saber-fazer, ato de criação e recriação que evidencia o poder constituinte do sujeito, e que repousa na inteligência e na mobilização subjetiva (DEJOURS, 2004b, 2012b; FREITAS, 2013) |
| TRABALHO MORTO | Karl Marx (1985) refere-se ao trabalho morto como um reflexo da alienação, que remove do sujeito a possibilidade inventiva, e silencia sua voz. |

Fonte: Elaborado pela autora

A partir das definições apresentadas brevemente no quadro 1 e diante do que fora anteriormente exposto, é possível perceber que as prescrições acabam por expressar as representações sobre a divisão do trabalho, tempo, normas e controle exigido para o desempenho de uma tarefa, no entanto, nem sempre correspondem ao trabalho real (ANJOS, 2013; DEJOURS, 2008a, 2012a, 2012b; DEJOURS *et al*, 2014; LHUILIER, 2013). A divisão do trabalho organiza o sujeito subjetivamente através das vivências de prazer e sofrimento, podendo contribuir ou não com sua mobilização subjetiva, e seu engajamento afetivo-emocional no compromisso com o trabalho (ANJOS, 2013). Todavia, a realidade do trabalho é demasiadamente complexa e a prescrição não consegue dar conta de tudo o que ocorre. Nesse caso, o trabalhador é quem deve lidar com imprevistos e intempéries (DEJOURS, 1997, 2012b).

A prescrição e a racionalização exacerbada têm alcançado um *status* de perfeição, e boa parte daquilo que não é previsto nesse processo, tem sido entendido como falha humana. Desse modo, recuperar o espaço público de discussão pode ser necessário para que a lacuna entre o trabalho prescrito e real se torne uma dinâmica, que através da negociação, possa transformar o trabalho (MORAES, 2013b).

Para transformar um trabalho fatigante em um trabalho estruturante, a organização do trabalho deve ser flexível¹⁵ para promover liberdade ao trabalhador. Liberdade esta, que inclui a possibilidade de cada trabalhador rearranjar seu modo operatório e encontrar maneiras de trabalhar em que lhes seja possível encontrar prazer (DEJOURS *et al*, 2011). No entanto, a atual ideologia da harmonia administrativa tende a favorecer a produtividade e a ordem nas organizações, mas se mantém longe de promover a liberdade do trabalhador (PAES DE PAULA, 2002, p.128).

Devido ao ambiente de negócios altamente turbulento encontrado no fim do século XX e início do século XXI, reinventar as empresas, flexibilizar e alcançar um retorno de curto prazo tornou-se regra. Sendo assim, as últimas décadas passaram a representar, tanto para práticas administrativas nas organizações formais, quanto para seus respectivos estudos, um período significativo de discussões, questionamentos e controvérsias a respeito de modelos e paradigmas estabelecidos (PAES DE PAULA, 2002).

¹⁵ Vale ressaltar que a flexibilidade para a psicodinâmica é associada à liberdade oferecida ao trabalhador, e não à acumulação flexível.

Dellagnelo e Silva (2000) referem que os novos modelos organizacionais se caracterizam pela adoção de práticas que podem ser consideradas como representantes do questionamento do paradigma de produção em massa ou do modelo fordista de produção do trabalho. As discussões a respeito de novas formas organizacionais, segundo os autores, têm sido tratadas mediante diferentes significações: desde as mais amplas (redesenho organizacional, flexibilidade organizacional, pós-modernismo, novos paradigmas na organização) até as mais específicas (organizações de aprendizagem, equipes de trabalho, redes organizacionais, *empowerment*).

Dellagnelo e Silva (2000) realizaram um estudo cujo objetivo foi verificar se as evidências empíricas de novos formatos organizacionais, em publicações realizadas em periódicos nacionais ou estrangeiros (de língua inglesa) durante o período de 1995 a 1998, representam ruptura com o modelo burocrático de organização. Após análise das dimensões da tecnologia, estrutura e cultura, observou-se que os inúmeros casos apresentados na literatura especializada durante o período de investigação ainda apresentam evidências muito tênues quanto à possível ruptura com o modelo burocrático.

De maneira semelhante, Paes de Paula (2002), a partir da revisão do pensamento de Maurício Tragtenberg, analisou as relações entre os modos de produção capitalista e as teorias administrativas, demonstrando a persistência das harmonias administrativas e do *ethos* burocrático na teoria e prática das organizações. Para a autora, a burocracia se transformou para atender às novas demandas mercadológicas e tecnológicas, tornando-se, assim, flexível, reinventando os mecanismos de controle e dominação, e originando um mais sofisticado aparelho de cunho ideológico e reprodutor de dominação.

Volberda (1998) ao discutir sobre flexibilidade organizacional ressalta que em ambientes extremamente turbulentos, conforme pode ser encontrado nos dias de hoje, é facilitada a flexibilidade de uma ordem mais elevada de controle na mudança de ambientes. Enquanto formas burocráticas tradicionais com base na hierarquia e compromisso fornecem alguma forma de controle estatístico em ambiente estável, os ambientes flexíveis exigem modos para conseguir o controle dinâmico. Com base em uma revisão de conceitos, o autor refere que a flexibilidade pode ser considerada como uma maneira de conseguir alguma forma de controle em ambientes turbulentos.

Haja vista a necessidade eminente de maior flexibilização diante do turbulento ambiente de negócios e das exigências atuais do mercado, houve uma adaptação das organizações ao novo contexto. Caso contrário,

as formas organizacionais poderiam encontrar certas dificuldades para se manterem competitivas frente às variadas transformações ocorridas (PAES DE PAULA, 2002).

Os primeiros passos foram os programas de reengenharia, o *downsizing*, a virtualização organizacional, a terceirização, a flexibilização das contratações e outros recursos realizados sob o argumento de que era necessário desburocratizar a organização, tornando-a mais ágil e competitiva, mais flexível às demandas do mercado. Depois, vieram os programas de flexibilização organizacional, muitos ligados ao paradigma da qualidade total, com suas intenções de implantar a administração participativa e erradicar a hierarquia, através do trabalho em equipe, das células de produção, dos grupos semiautônomos, e do *empowerment* (DELLAGNELO; DELLAGNELO, 1996; PAES DE PAULA, 2002; ANTUNES, 2003).

Paes de Paula (2002) relata que as teorias administrativas também acabaram se ajustando para atender às demandas da reestruturação produtiva, que requer tecnologias e formas de organização do trabalho mais flexíveis do que as fordistas. Assim, emergiram as soluções pós-fordistas, em que as técnicas de gerenciamento da produção e organização do trabalho toyotistas se destacaram devido à adequabilidade à nova situação histórica.

Portanto, assim como o fordismo representava o *ethos* do capitalismo monopolista, o toyotismo reflete à lógica do capitalismo flexível, podendo-se considerar que ambos elaboram ideias e práticas que legitimam as necessidades de produção, acumulação, reprodução de suas épocas. Corroborando essa visão, Antunes (2003) refere que o receituário difundido pelo mundo empresarial, bem como a flexibilização e o *downsizing*, são expressões de uma lógica em que o capital é prevalecido diante da força humana de trabalho, força essa que acaba sendo considerada indispensável apenas para a reprodução desse mesmo capital.

Para Paes de Paula (2002, p.141), em tal contexto, a capacidade de inovação e a iniciativa estão sendo progressivamente mais requisitadas aos trabalhadores. No entanto, nas organizações atuais não há o propósito de que a ação criadora seja uma conduta autêntica, mas sim um padrão de comportamento. “ Se antes o *ethos* burocrático parecia incompatível com a inventividade humana, atualmente a criação é apenas mais um comportamento desejável e uma atividade estereotipada.”

Em oposição ao argumento de que o avanço tecnológico e mercadológico das últimas décadas, proporcionariam ao sujeito dos tempos atuais tornar-se mestre do seu próprio destino, Enriquez (2000)

argumenta que jamais o sujeito esteve tão preso às organizações, tão pouco livre sobre seu corpo, seu modo de pensar, à sua psique. As organizações (nesse caso mais precisamente as empresas) fazem o sujeito acreditar que é um ser livre e criador para colocá-lo em grades sutis.

Enquanto as estruturas organizacionais anteriores privilegiavam um controle do pensamento, da psique e, de uma forma semelhante um controle do corpo (este último reservado, de maneira especial, aos operários, em que o ritmo e o tipo de trabalho são definidos por outros, impondo-se a adaptação do corpo às consequências nefastas – doenças etc. – que disso possam resultar), atualmente o controle sobre o pensamento é reforçado (afinal de contas, é necessário que se pense no bem da empresa), controla-se a psique de uma forma mais sutil (os trabalhadores se identificam com a empresa e com seus chefes, tornando-se serviços voluntários, com gozo na submissão), e o controle sobre o corpo torna-se essencial. Assim, o controle social cede à fantasia da totalidade, ainda que o controle total, salvo em casos raros, jamais tenha existido (ENRIQUEZ, 2000).

Apesar do frequente discurso de flexibilidade organizacional e maior liberdade oferecida ao trabalhador, e por consequência um aumento da possibilidade de vivências de prazer no ambiente de trabalho, pode-se perceber a incessante tentativa por parte das empresas, de conseguir alcançar de controle dos corpos e mentes humanas. Ainda que o controle total permaneça no imaginário, devido a não submissão do inconsciente humano, tenta-se a todo custo obtê-lo. Conforme Antunes (2003), ao contrário da lógica fordista-taylorista considerada despótica, à lógica atual é mais envolvente, com aparência participativa e na verdade mais manipulatória, tornando liberdade individual do trabalhador uma liberdade que não transcende a aparência.

A reestruturação produtiva da era da acumulação flexível não eliminou os problemas da precarização do trabalho. Pelo contrário, acabou por reproduzir a desigualdade social, um monumental desemprego, e agravou ainda mais a precarização do trabalho (ANTUNES, 2003). Segundo Antunes (2003), com a flexibilização da produção também se vive a flexibilização dos direitos trabalhistas. Estes também são “flexibilizados”, direitos e conquistas dos trabalhadores são substituídos e eliminados. Vivencia-se uma subproletarização intensificada, presente na expansão do trabalho temporário, “*part in time*”, precário, subcontratado, “vinculado à economia informal”, entre tantas outras formas existentes.

Salienta-se que a “flexibilização das formas de emprego” – entenda-se precarização das formas de emprego – conduz à

individualização, desenvolvimento de condutas desleais entre pares e a aniquilação de realizações solidárias. O resultado dessas práticas gestonárias, implica no isolamento de cada sujeito, à solidão e à desagregação do viver junto (DEJOURS, 2012b).

Dessa forma, a acumulação flexível encontra-se longe de promover a democratização das relações sociais, e o trabalho submetido a essa lógica, de ser um meio de libertação, pois certamente, “o trabalhador submetido à necessidade de ganhar o seu pão não é livre¹⁶”. Distante de propiciarem um caminho ou movimento que visa libertar da dominação¹⁷, os modelos organizacionais atuais acabaram por aperfeiçoar os meios anteriores de dominação, promovendo, condições de trabalho degradantes física e psicologicamente.

De acordo com Dejours *et al.* (2014), a organização do trabalho, mesmo que sofra transformações, sempre será potencialmente patogênica (2014), pois não há como eliminar o sofrimento das organizações (MORAES, 2013b). Desse modo, há que se considerar que não há organização do trabalho ideal. No entanto, pode-se propiciar mecanismos que auxiliem na subversão do sofrimento (DEJOURS, *et al.* 2014; MORAES, 2013b). Ressalta-se que subverter, nesse caso, não implica em anular, ou apagar o sofrimento, “pode-se apenas transformá-lo em sentido e eventualmente em prazer: o prazer da reapropriação do vivido pela ação” (DEJOURS, *et al.* 2014, p. 86).

3.1.1 Trabalho Prescrito e Trabalho Real

Os termos trabalho prescrito e trabalho real são conceitos oriundos da ergonomia e se apresentam como pressupostos fundamentais da psicodinâmica do trabalho (MERLO, 2002, COSTA, 2013). No entanto, antes de adentrar nas especificidades dos termos anteriormente descritos, cabe versar brevemente, a respeito do termo trabalho.

Com origem no latim, *tripalium*, a palavra trabalho se remeteu por muito tempo a uma ideia de tortura, algo considerado penoso e muitas vezes desagradável. Atualmente, alguns se referem ao trabalho como uma relação salarial, outros como emprego, e ainda como atividade de produção social (DEJOURS, 2004b). Devido à importância do trabalho e a sua centralidade na vida humana, diversas áreas e autores têm se remetido ao estudo e compreensão de fenômenos a ele associados.

¹⁶ Dejours (2012, p.171).

¹⁷ Para Dejours (2012b), a emancipação é o caminho que visa libertar-se da dominação.

De acordo com Dejours (2004a), inúmeras pessoas percebem o trabalho como um meio de subsistência, ou seja, como um emprego. Dessa maneira, o acesso ao emprego é vislumbrado como uma forma de inserção social e uma condição de obtenção de certos direitos, incluindo-se o direito à proteção social e auxílio doença.

Para a psicodinâmica do trabalho, o trabalhar vai além de uma simples execução de tarefas. O trabalhar é ação e mobilização subjetiva (FACAS *et al.*, 2013) frente ao real do trabalho, que envolve a atividade de trabalho concreta, pois é a partir da organização do trabalho prescrita e real que se potencializa a atividade psíquica, representada por meio da elaboração e perlaboração (MENDES; ARAÚJO, 2012).

A partir da psicodinâmica, “o trabalho é aquilo que implica, do ponto de vista humano, o fato de trabalhar: gestos, *saber-fazer*, um engajamento do corpo, a mobilização da inteligência, a capacidade de refletir, de interpretar e de reagir às situações; é o poder de sentir, de pensar, de inventar” (DEJOURS, 2012b, p.24). Ou seja, para a psicodinâmica, o trabalho não é em primeira instância relação salarial ou emprego, mas sim uma maneira de engajamento da personalidade para responder a uma tarefa delimitada por pressões, que podem ser materiais ou sociais (DEJOURS, 2004b, 2012b).

Assim, o trabalho não pode ser considerado limitado ao tempo efetivamente passado na fábrica ou no escritório. Ou seja, trabalho excede o tempo atribuído a ele, pois mobiliza a personalidade por inteiro (DEJOURS, 2004b, 2012b). O trabalho não é apenas uma atividade, mas sim uma relação social. Trabalhar é também, engajar a subjetividade em um mundo ordenado, hierarquizado, com inúmeros constrangimentos, e ainda transpassado pela luta de dominação (DEJOURS, 2004b, 2012b).

Trabalhar é vivenciar a resistência do mundo social, e das relações sociais (DEJOURS, 1999, 2004b, 2012b). É ainda, experimentar a ambivalência, pois o trabalho é, por essência, ambivalente, podendo ora ser mediador da autorrealização, da saúde e da sublimação, bem como pode causar alienação, doença mental, e ora infelicidade (DEJOURS, 1999)¹⁸. “Trabalhar é vencer, preencher o hiato entre o que é prescrito e

¹⁸ Em conformidade com Mendes e Araújo (2012, p.26), “não são todos os que suportam trabalhar no sentido de atividade profissional e atividade psíquica”. Há aqueles que podem ter um emprego, um trabalho que possibilite poder, *status*, ou sobrevivência, mas não um trabalho como anteriormente descrito, um trabalho que seja capaz de constituir o sujeito na sua identidade. Não suportar o trabalho como um sentido de atividade profissional e psíquica, é uma condição potencializada e estimulada pelas formas de organização do trabalho, originadas

o efetivo”, pois sempre haverá lacuna entre o que é prescrito e o que faz parte da realidade concreta (DEJOURS, 2012b, p.25).

Em síntese, o trabalho, para a psicodinâmica, pode ser definido como algo acrescentado pelo sujeito às prescrições para que os objetivos a ele designados sejam cumpridos, ou o que se deve acrescentar às prescrições frente ao que não dá certo. (DEJOURS, 1999, 2004, 2012a, 2012b; DEJOURS, *et al.*, 2014).

Na esfera individual, o hiato existente entre o prescrito e o real é formado pelo binômio conceitual tarefa-atividade (DEJOURS, 2012b). Tarefa neste caso, é o que está prescrito, o que deveria ser feito de acordo com as especificações da organização do trabalho. A atividade é o como se faz de fato (SEGNINI, 2010). Na esfera coletiva, o binômio conceitual entre o que é prescrito e o que é real é caracterizado por coordenação do trabalho-cooperação. A prescrição coletiva do trabalho é concretizada pela coordenação do trabalho. Por outro lado, o trabalho coletivo que se afasta da coordenação assume a forma de cooperação (DEJOURS, 2012b). Entre os binômios anteriormente descritos, ocorrem ajustes realizados pelos trabalhadores e pelo coletivo ao qual pertencem. “É sobre esse ajustamento entre o trabalho prescrito e o trabalho real que a psicodinâmica do trabalho localiza as suas análises” (SEGNINI, 2010, p. 28).

Conforme Dejours (2012a), a lacuna entre o trabalho real e o prescrito, em nenhum momento pode ser preenchida, pois a mesma emerge sempre, em todas as situações de trabalho, incidentes e dificuldades. A diferença entre o trabalho prescrito e as situações reais de trabalho pode ser compreendida como o próprio trabalho (COSTA, 2013).

O trabalho prescrito é formado a partir das determinações da organização do trabalho para com os trabalhadores. Todavia, fortuitamente o trabalho prescrito consegue dar conta das situações reais de trabalho, devido suas complexidades e variações. Desta forma, emerge

na flexibilização do capital. Onde há um cenário favorável à manutenção do princípio do prazer, e diante disso, há a produção de subjetividades perversas e/ou narcisistas, que acabam por não suportar o sofrimento inevitável proveniente do encontro com o real do trabalho, e passam a utilizar defesas e desenvolvem patologias, ou não se inserem no mundo do trabalho, mantendo-se excluídas mesmo quando possuem a oportunidade de trabalhar. Ademais, também podem aparecer nesse cenário trabalhos precários que geram essas patologias em diferentes sujeitos, de maneira independente aos princípios pelos quais seu psiquismo está sendo conduzido. A articulação entre o social e o psíquico que definirá essa dinâmica.

o trabalho real (COSTA, 2013). O real é o que se deixa conhecer por quem trabalha, por sua resistência aos procedimentos, ao saber fazer, às prescrições, aquilo que geralmente se revela como forma de resistência ao conhecimento e à habilidade técnica (DEJOURS, 2004b, 2012a, 2012b). Assim, o trabalho real pode ser compreendido como o modo desenvolvido pelo trabalhador para suportar as situações reais de trabalho (COSTA, 2013).

3.1.2. Trabalho Vivo e Trabalho Morto

Para a psicodinâmica do trabalho, a expressão trabalho vivo é fundamental em seu percurso teórico (FREITAS, 2013). Nesta abordagem, o trabalho vivo é entendido como um trabalho que implica o poder de sentir, pensar e inventar, um saber-fazer, ato de criação e recriação que evidencia o poder constituinte do sujeito, e que repousa na inteligência e na mobilização subjetiva (DEJOURS, 2004b, 2012b; FREITAS, 2013). Em suma, o trabalho vivo caracteriza-se pela resistência ao fracasso, pela capacidade de demonstrar obstinação no confronto frente ao real, aonde o protocolo não alcança (DEJOURS, 2012a, 2012b).

O trabalho vivo, manifesta-se ainda, na capacidade de frente ao real que leva ao fracasso e à inoperância das prescrições, persistir e, utilizando-se da inteligência inventiva, gerar soluções, ou seja, criar propriamente o trabalho (DEJOURS, 2012a, 2012b, 2013). De maneira semelhante, de acordo com Freitas (2013, p.475), “o trabalho vivo, no encontro com o real, possui possibilidades concretas de realizar a sua potência criadora, e a sua subjetividade, tão necessárias para a estruturação psíquica dos trabalhadores”. Fato este que pode ser vislumbrado no trabalho artístico ou de pensadores. (DEJOURS, 2012a, 2012b).

Na esfera política, o trabalho vivo, constitui-se como um poder regenerador do político (DEJOURS, 2012a, 2012b), pois não diz respeito apenas à ordem individual. O trabalho vivo passa também pelas formas de cooperação. Cooperação que procede da formação de uma vontade coletiva (DEJOURS, 2012b). No entanto, a fragmentação ou a tentativa de recriação fracionada do trabalho vivo pela organização do trabalho, são deletérias para o exercício de competências políticas. De tal forma, o trabalho vivo não consiste apenas em produzir, mas implica também, em transformar a si próprio (DEJOURS, 2012a, 2012b).

Salienta-se que trabalho vivo é uma expressão cuja gênese pode ser atribuída a Karl Marx (1985), para referir-se ao trabalho não alienado.

Por outro lado, Marx refere-se ao trabalho morto como um reflexo da alienação, que remove do sujeito a possibilidade inventiva, e silencia sua voz.

Historicamente, é no capitalismo que a produção acarreta em trabalho vivo e trabalho morto. No modo de produção capitalista, o trabalho vivo é oprimido pelo trabalho morto, que está contido no sistema de máquinas. Assim, as máquinas, principalmente no contexto da especialização flexível, tendem a negar o trabalho vivo e a fortalecer o domínio do trabalho morto (FREITAS, 2013).

3.2 MOBILIZAÇÃO SUBJETIVA

Esclarecidos os elementos constituintes da organização do trabalho, buscar-se-á neste tópico, trazer à luz discussões representativas a respeito da mobilização subjetiva e seus elementos constituintes.

A expressão mobilização subjetiva surge pela primeira vez nos estudos de Dejours no artigo *Itinéraire théorique em psychopathologie du travail*, publicado em 1990 (MENDES; DUARTE, 2013). Atualmente, a mobilização subjetiva é um conceito central, e faz parte da própria concepção de trabalho para a psicodinâmica do trabalho. Para a psicodinâmica, ela é o próprio trabalhar. Emerge das exigências e constrangimentos da organização, e por isso demanda um investimento do corpo, afetivo e cognitivo (MENDES; DUARTE, 2013; MENDES, 2007a). A mobilização subjetiva, é definida por Dejours (1997) como um meio para lidar com o sofrimento, diferenciado das estratégias de defesa, por não implicar na negação ou minimização do sofrimento, mas sim na sua ressignificação.

Destarte, a mobilização subjetiva é considerada como uma fonte de prazer no trabalho, e pode ser identificada como o processo por intermédio do qual o trabalhador se engaja no trabalho, lança mão da sua inteligência prática, de sua subjetividade, e do coletivo de trabalho para transformar as situações causadoras de sofrimento (MENDES, 2007a). Ela atua na transformação do sofrimento a partir de uma operação simbólica: o resgate do sentido do trabalho¹⁹. (MENDES; DUARTE, 2013).

¹⁹ Ressalta-se que o resgate do sentido do trabalho depende, ainda, de outro sentido: o coletivo de trabalho. O coletivo de trabalho, por sua vez, não é simplesmente um grupo criado em determinada situação. Ele é construído com base em regras coletivas, que não são apenas técnicas. As regras organizam as relações entre as pessoas, têm uma dimensão ética, do que pode ser justo ou não,

Segundo Mendes e Duarte (2013, p. 261-262), a mobilização subjetiva é ainda:

(...) o modo de o trabalhador se engajar no trabalho, empregar e expandir sua subjetividade, fazer uso de sua inteligência prática e do coletivo de trabalho, viabilizada pela dinâmica do reconhecimento, para transformar o sofrimento em prazer e, assim, manter-se na luta pela saúde mental no trabalho.

Com o objetivo de sintetizar e elucidar a discussão a respeito dos elementos constituintes da mobilização, segue no quadro a seguir, uma breve definição de cada elemento, de acordo com a psicodinâmica do trabalho. Sublinha-se que posteriormente, cada elemento será tratado individualmente.

Quadro 2 - Elementos Constituintes da Mobilização Subjetiva

| ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MOBILIZAÇÃO SUBJETIVA | |
|---|--|
| INTELIGÊNCIA PRÁTICA | Inteligência do corpo ligada à ideia de astúcia, que utiliza de sua capacidade inventiva para criar novos saber-fazer, transgredindo o trabalho prescrito. Mobiliza-se a partir de situações imprevistas (DEJOURS, 1997, 2012b). |
| ESPAÇO PÚBLICO DE DISCUSSÃO | Espaço à fala constituído pelos trabalhadores para auto expressão, autenticidade, e relação de equidade entre aquele que fala e aquele que escuta (MENDES, 2007b). |
| COOPERAÇÃO | Mobilização da livre vontade de agir ou trabalhar junto, com base na confiança e solidariedade. Pode ocorrer tanto horizontalmente, quanto verticalmente (DEJOURS, 2012b; MENDES, 2007b). |

e se portam sobre os valores - estéticos, de beleza, e qualidade - do trabalho. As regras do coletivo de trabalho, acabam evoluindo quando as pessoas não estão mais de acordo com a maneira de proceder em relação ao trabalho ou a organização. Nesse momento, o coletivo debate essas regras e elabora princípios que se ajustam às suas necessidades (MENDES; DUARTE, 2013; DEJOURS, 2012b).

| | |
|----------------|---|
| RECONHECIMENTO | Retribuição de natureza simbólica - proferida por atores engajados na organização do trabalho -, capaz de oferecer uma gratificação ao sujeito em relação as suas expectativas, face a realização de si mesmo (DEJOURS, 2012b). |
|----------------|---|

Fonte: Elaborado pela autora

Para Mendes (2007b), conforme pode ser observado no quadro 2, os elementos constituintes da mobilização subjetiva são: inteligência prática, espaço público de discussão, deliberação, cooperação e reconhecimento. Quando a organização do trabalho, mesmo em ambientes precarizados, oferece condições para que os trabalhadores desenvolvam tais elementos, a vivência de prazer no trabalho torna-se possível de ser alcançada. Tais elementos, alimentam o prazer tanto direta, quanto indiretamente. Logo, permitem de um lado a expansão e engajamento da subjetividade – que significa ter o trabalho como um local de investimento o pulsional, de ressonância simbólica e sublimação – e de outro, são constituintes da subversão do sofrimento em prazer (MENDES, 2007b).

3.2.1 Inteligência Prática

A expressão inteligência prática tem suas origens etimológicas no termo grego *métis*, que traduzido para o português significa habilidades. Na mitologia grega, a primeira esposa de Zeus, chama-se Métis, e é considerada a deusa da astúcia, das habilidades e dos ofícios. Zeus, ao descobrir que Métis estava grávida, resolve a engolir com medo de ser destronado por um de seus filhos, acumulando para si toda a inteligência de sua esposa em seu ventre. Por ficar localizada no ventre de Zeus, a inteligência de Métis passa a ser considerada uma inteligência do corpo e não do cérebro (VASCONCELOS, 2013; DEJOURS, 2012a). Dessa forma, a psicodinâmica do trabalho incorpora a inteligência astuciosa e do corpo, a seu constructo conceitual, com a expressão inteligência prática.

Os estudos em psicodinâmica pressupõem que homens e mulheres experimentam o real do trabalho quando ultrapassam as prescrições, no sentido de superar os limites da organização do trabalho e lidar com imprevistos (COSTA, 2013; VASCONCELOS, 2013; MENDES; ARAÚJO, 2012; SEGNINI, 2010; MERLO, 2002; MENDES, 2007a, 2007b; DEJOURS, 2004b, 2012a, 2012b). Como forma de

ajustamento criativo à prescrição do trabalho, mobiliza-se uma forma de inteligência, denominada de inteligência prática, que envolve afetividade e cognição ao transgredir a organização (VASCONCELOS, 2013).

Essa inteligência não é uma inteligência ensinada pelo saber acadêmico, pelo contrário, assenta-se na astúcia, na inventividade, no conhecimento da tarefa por parte dos trabalhadores, e na liberdade de ação, mostrando-se complacente em relação às regras e às leis (DEJOURS, 2012a; MENDES, 2007).

Com intuito de caracterizar a inteligência prática, Dejours (2008b) descreve cinco características metapsicológicas desse tipo de inteligência. A primeira característica elencada por Dejours (2008b) é que a inteligência prática é fundamentalmente enraizada no corpo. Quando ocorre algum imprevisto ou risco de acidente, o trabalhador percebe previamente, com base em uma experiência anterior de trabalho, e ajusta a atividade (VASCONCELOS, 2013). Conforme, Dejours (2008b), muitas das necessidades de ajustes no trabalho acabam sendo informadas primeiramente ao trabalhador por sua percepção corporal. Um cheiro, um barulho, um sinal visual e/ou uma vibração, podem colocar o sujeito em alerta, para que por intermédio de uma situação vivida, possam identificar tais situações como desajustes que necessitam de correção.

A segunda característica diz respeito ao fato de que tal inteligência concede maior importância aos resultados do que aos caminhos percorridos para se chegar aos objetivos. “Aqui prepondera a bricolagem, o improvisado, a trapaça, a molecagem, a astúcia (DEJOURS, 2008b, p. 287).” Ou seja, os resultados acabam sendo priorizados em detrimentos dos meios, pois o corpo reage de maneira econômica para que sejam poupados esforços e sofrimentos. Desse modo, é conveniente que a melhor maneira de atingir aos resultados seja alcançada, buscando o mínimo dispêndio de energia investida (VASCONCELOS, 2013)

Com base na terceira característica da inteligência, pode-se verificar que ela se manifesta de forma espontânea e está presente em todas as atividades de trabalho, sendo elas manuais ou predominantemente intelectuais (DEJOURS, 2008b; VASCONCELOS, 2013). Mesmo em trabalhos predominantemente intelectuais, há “uma parte de manipulação, de trabalho de bancada, de oficina, sem o qual chegamos, quando muito, a uma sequência de raciocínios e não a um pensamento (DEJOURS, 2008b, p. 288).”

A quarta característica é o seu potencial criativo e inovador (DEJOURS, 2008b). A engenhosidade, inventividade e a astúcia são elaboradas quando o trabalhador é colocado frente ao desafio de desenvolver algo novo, ou de alcançar um objetivo (DEJOURS, 2008b;

VASCONCELOS, 2013). O potencial criador da inteligência prática existe, “na medida em que incorpora, astúcia, inventividade e engenhosidade na criação de ações que subvertem a prescrição para dar conta do real (VASCONCELOS, 2013, p. 238).”

Já a quinta característica da inteligência prática é ser amplamente difundida entre os homens, e poder estar presente em praticamente todas as atividades humanas (DEJOURS, 2008b). No entanto, Dejours (2008b) ressalta que para que essa inteligência se desenvolva é necessária a existência de um bom estado de saúde. Do contrário, em um corpo esgotado, haverá um comprometimento da inteligência prática.

Ela é ativa e se espalha por todos os sujeitos, desde que estejam bem, ou que tenham, pelo menos, boa saúde. O corpo alimenta e permite que essa inteligência se desenvolva, que deixe o sujeito em estado de alerta. O estado do corpo é uma via tão importante quanto a inteligência. Um corpo cansado, doente, esgotado, compromete a inteligência astuciosa e a criatividade. Um corpo em bom estado, no instante mesmo em que se depara com uma solicitação qualquer, faz com que a inteligência passe a operar (DEJOURS, 2008b, p.288 – 289).

Nesse sentido, a inteligência prática assume um caráter pulsional e ocorre espontaneamente na maior parte dos sujeitos. Quando o desenvolvimento livre de tal inteligência é bloqueado, os sujeitos podem passar a vivenciar um sofrimento constante e uma provável desestabilização da economia psicossomática, de descompensação e de doença (DEJOURS, 2008b).

Como um recurso utilizado pelos trabalhadores para subverter o sofrimento em prazer, a inteligência prática precisa passar por uma validação social, pressupondo reconhecimento. Fato esse, que ocorre em um espaço público de discussão (MENDES, 2007).

3.2.2 Espaço Público de Discussão

O termo espaço de discussão constitui-se como fundamental para a psicodinâmica do trabalho. Tal termo tem gênese na Grécia Antiga, na palavra *ágora*, do verbo *agorien*, que no século VIII a. C. significava deliberar, discutir, tomar decisões. Dejours, ao utilizar o termo na abordagem por ele desenvolvida, realiza uma atualização nos estudos desenvolvidos por Hannah Arendt e Habermas (MERLO *et al.*, 2013).

Assim, para a psicodinâmica, o espaço público de discussão é considerado como um espaço à fala constituído pelos trabalhadores para auto expressão, autenticidade, e relação de equidade entre aquele que fala e aquele que escuta (MENDES, 2007b). Quando há a manutenção do espaço público de discussão, viabiliza-se a construção de relações baseadas na confiança e na cooperação entre os pares, constituindo, dessa forma, um espaço onde o trabalhador pode repensar seu trabalho ao falar sobre ele, interpretá-lo, e modificá-lo para que possa transformar situações adoecedoras (MERLO *et al.*, 2013).

Nesse espaço é possível que a palavra circule sem represálias, é um espaço que possibilita a convivência, resgata os vínculos afetivos, a solidariedade e a cooperação entre os trabalhadores, permitindo assim a construção de um coletivo de trabalho que pode avançar rumo à mobilização coletiva e à construção da saúde mental no trabalho (MERLO *et al.*, 2013). Do contrário, quando a convivência não existe ou acaba sendo excluída do trabalho, por consequência há uma supressão dos espaços de deliberação, principalmente dos informais, o que pode evoluir rumo a uma tendência de coordenação autoritária ou burocrática, impossibilitando a transformação do sofrimento (DEJOURS, 2012b).

Se os trabalhadores não possuem um espaço para discussão para falarem sobre seu trabalho, compartilhando das ações estratégicas de mediação frente às adversidades, se não são reconhecidos como sujeitos que podem intervir nas práticas laborais, são levados a um embotamento emocional (MERLO *et al.*, 2013; MENDES, 2007b). Tal fato decorre porque trabalhar junto implica em cooperar, e isso presume que se discuta, que se inclua na pauta de discussões diferentes modos operatórios visando selecionar e admitir aquilo que traz vantagem para a cooperação e rejeitando os que são prejudiciais (MERLO *et al.*, 2013). Desse modo, quando se impossibilita o estabelecimento de um espaço público de discussão, inviabiliza-se não só a subversão do sofrimento em prazer por meio da utilização desse elemento da categoria mobilização subjetiva, mas também dos elementos cooperação e reconhecimento.

3.2.3 Cooperação

O termo cooperar vem do latim *cooperatione*, que significa: ação conjunta objetivando-se o mesmo objetivo; ato de cooperar, de colaborar, de ajudar, de prestar auxílio tendo como fim a solidariedade (SANT'ANNA, 2013). Tal termo é considerado central para a psicodinâmica, tratando-se de uma mobilização da livre vontade de agir ou trabalhar junto, com base na confiança e solidariedade, podendo

ocorrer tanto horizontalmente, quanto verticalmente (DEJOURS, 2012b; MENDES, 2007b).

A cooperação repousa na base coletiva, e na vontade de trabalhar junto e construir uma obra comum (SANT'ANNA, 2013; DEJOURS, 2012b; MENDES, 2007b). Caracteriza-se pela convergência das contribuições de cada trabalhador e nas relações de interdependência. Com base nela, erros e falhas individuais podem ser contornados ou minimizados para que o coletivo alcance um desempenho superior aos resultados individuais, pela articulação de talentos específicos, integração das diferenças individuais e a criatividade de cada trabalhador (MENDES, 2007b). A cooperação exige ligações de civilidade e de convivência, contudo, quando reduzida, imprime efeitos deletérios aos trabalhadores (DEJOURS, 2012b).

Com o individualismo apregoado nos últimos anos, patologias têm emergido. Fazer o caminho de volta, em prol do coletivismo, resgatando os elos da cooperação entre os trabalhadores, viabiliza a potência e a vida contida na própria cooperação (SANT'ANNA, 2013). Essa cooperação supõe valorização e reconhecimento do esforço de cada um em participar de um coletivo, diante do trabalho realizado, e da marca pessoal, fortificando a identidade psicológica e social, produzindo assim, ações com mais poder de transformação do que ações individuais (MENDES, 2007b).

3.2.4 Reconhecimento

A expressão reconhecimento no trabalho possui origem epistemológica, na construção tecida pela psicodinâmica, sobretudo na Psicanálise em diálogo com a teoria social, abarcando conhecimentos da sociologia, linguística, teoria da ação e do pensamento de Jurgen Habermas e Paul Ricoeur (LIMA, 2013). Surgido na década de 90, tal termo possui vital importância para a psicodinâmica do trabalho, e significa uma forma de retribuição de natureza simbólica - proferida por atores engajados na organização do trabalho -, capaz de oferecer uma gratificação ao sujeito em relação as suas expectativas, face à realização de si mesmo (DEJOURS, 2012b).

Ao oferecer uma contribuição à empresa, com todos os riscos que lhe são implícitos, o sujeito aspira a uma retribuição. Ao contrário do que muito se propaga, o que mobiliza a inteligência não é apenas a retribuição material, o salário, mas sim uma retribuição simbólica. Essa retribuição simbólica adquire uma forma precisa, denominada de reconhecimento (DEJOURS, 2012b). No entanto, reconhecimento não é simples

gratificação, e para ter eficiência simbólica, passa por julgamentos. O julgamento por sua vez, assume duas formas: o julgamento da beleza; e o julgamento da utilidade (LIMA, 2013; DEJOURS, 2008b, 2012b).

O julgamento de utilidade diz respeito à utilidade econômica, técnica ou social do trabalho realizado pelo sujeito. Nesse julgamento, é proferida uma avaliação sobre a qualidade do trabalho efetuado, sobretudo, verticalmente por superiores hierárquicos, e eventualmente, por clientes (LIMA, 2013; DEJOURS, 2008b, 2012b). Dessa maneira, o julgamento da utilidade confere ao trabalhador sua afirmação na esfera do trabalho (LIMA, 2013).

O julgamento da beleza diz respeito a termos principalmente estéticos (DEJOURS, 2012b), e é proferido geralmente pela linha horizontal (LIMA, 2013). Este julgamento só pode ser proferido por aqueles que conhecem a fundo o trabalho. Ele credencia um retorno de pertencimento a um coletivo (DEJOURS, 2012b), pode possibilitar o reconhecimento de uma identidade singular (LIMA, 2013), e decompõe-se em dois níveis, a saber: julgamento da conformidade e julgamento da originalidade (DEJOURS, 2008b; LIMA, 2013).

O julgamento da conformidade, como um dos níveis do julgamento da beleza, é um julgamento muito mais severo e exigente que o julgamento da utilidade, tendo em vista que não é proferido por hierarquias ou clientes, mas sim por aqueles que conhecem a fundo o trabalho realizado, os pares. Nesse sentido, quem pode julgar se o trabalho de um artista, apresenta todas as qualidades implicadas “às normas da arte”, é outro artista. Quando esse julgamento é proferido pelos pares, oferece uma contrapartida a contribuição do sujeito, em termos de identidade. Assim, o sujeito é reconhecido como possuidor das qualidades e saber-fazer daqueles que constituem o coletivo de trabalho, equipe, ou comunidade de pertença (DEJOURS, 2008b; LIMA, 2013).

Para que se tenha acesso ao segundo nível do julgamento da beleza de um trabalho, é necessário possuir o primeiro. O segundo nível, diz respeito ao julgamento da originalidade, trata-se de ir além das qualidades comuns. Nesse julgamento, a originalidade é reconhecida. O julgamento é proferido em termos estéticos “é uma bela obra de arte”. Há aqui um julgamento tão preciso, que é possível reconhecer o seu autor, pela observação de seu trabalho. Desse modo, o julgamento é direcionado ao trabalho, à obra e não àquele que o criou. Em outras palavras, tal julgamento é proferido ao saber-fazer e não ao ser, mesmo que em segundo plano abra passagem ao reconhecimento do ser (DEJOURS, 2008b; LIMA, 2013).

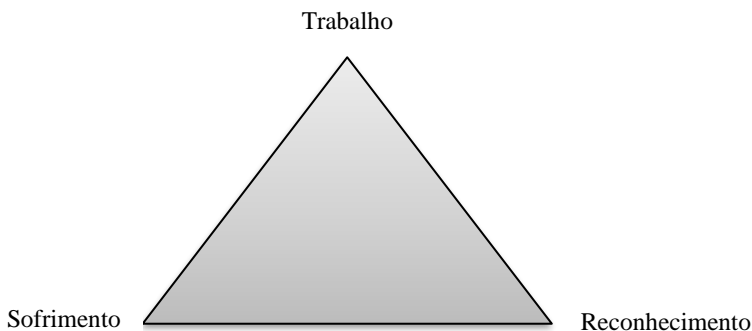
De acordo com Dejours (1999, p. 158), toda criação pressupõe a confrontação entre aquele que criou e seus pares. De maneira geral, mesmo um artista isolado em seu ateliê, tende a possuir o desejo de conhecer o julgamento de outros artistas. Não há como o criador omitir-se das relações sociais de trabalho. Assim como não há como escapar das relações de mercado. “O artista expõe-se ao público e aos críticos (...)”.

Vale destacar, que enquanto retribuição simbólica, o reconhecimento não é direcionado sobre a pessoa. Ele diz respeito ao trabalho e a qualidade do trabalho (LIMA, 2013; DEJOURS, 2012b). Dessa forma, o reconhecimento foca o fazer e só em um segundo momento o sujeito pode repatriar esse julgamento do registro do fazer para o registro do ser. O reconhecimento enquanto simbólico e possibilitador da transformação do sofrimento em prazer, trata-se da identidade que deseja realizar-se. Justamente porque o trabalho pode possibilitar gratificações essenciais no registro da identidade, que se pode alcançar a mobilização subjetiva, a inteligência e o zelo dos que trabalham (DEJOURS, 2012b).

A retribuição simbólica proporcionada pelo reconhecimento, no entanto, origina-se da produção do sentido que ela confere ao vivenciado do trabalho. O sentido que dá acesso ao reconhecimento é o sentido do sofrimento no trabalho, que é originado em toda situação de trabalho. A construção de sentido pelo reconhecimento no trabalho, oferece uma gratificação às expectativas do trabalhador e pode transformar o sofrimento em prazer (DEJOURS, 1999, 2012b).

Assim, dinâmica intersubjetiva do reconhecimento em psicodinâmica do trabalho toma a seguinte forma:

Figura 4 – Dinâmica Intersubjetiva do Reconhecimento no Trabalho



Fonte: Dejours (2012b, p.107)

Para a psicodinâmica do trabalho, a saúde no trabalho²⁰ é uma construção mediada pela dinâmica intersubjetiva do reconhecimento, que ao conferir julgamento de utilidade, de beleza ao trabalho, possibilita a construção da identidade do trabalhador, considerada central para a busca de equilíbrio psíquico. Dessa forma, nenhuma relação de trabalho pode ser considerada neutra em relação à saúde, pois é a qualidade das relações intersubjetivas que contribui para sua construção, tanto no registro do amor (lado erótico) quanto no campo das relações sociais de trabalho (DEJOURS, 2012b).

Quando ocorre o funcionamento da dinâmica do reconhecimento, o resultado do trabalho repercute em favor da autorrealização e da construção da identidade. Caso contrário, se não há o reconhecimento, o sofrimento acaba não sendo subvertido em prazer e o trabalho perde então seu sentido subjetivo, possibilitando o aparecimento da crise de identidade e de outras patologias (DEJOURS, 2012b).

3.2.5 O Prazer no Trabalho

O termo prazer é oriundo do latim, derivado do verbo: *placere*, que significa agradar, parecer bem (MENDES; MULLER, 2013). O termo prazer, que se apresenta como um conceito fundamental na Psicodinâmica do Trabalho, é também trabalhado na Psicanálise (MENDES, 1995; FREUD, 2011; MENDES; MULLER, 2013). A partir da Psicanálise Freudiana, o termo prazer dá consistência a proposta desenvolvida por Dejours (MENDES, 1995)

De acordo com, Freud (2011), a atividade humana percorre duas direções: a busca pelo prazer e evitação do desprazer ou sofrimento.

²⁰ De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS), a saúde pode ser compreendida como um estado de completo bem-estar, físico, mental e social e não somente ausência de enfermidades. Quando articulado ao trabalho, o conceito de saúde, torna-se ainda mais abrangente. Para Dejours (1986), saúde não é algo passível de ser definido. A saúde é um estado ideal. Assim como o ideal de justiça, sem o qual não há como pensar a justiça, mas que não é considerado existente do ponto de vista prático (FERREIRA, 2011b). Diante de tal perspectiva, a saúde no trabalho, para Mendes (2007), é vista como uma expressão de estado disposicional, identificado pelo equilíbrio entre vivências de prazer e sofrimento, e a utilização de mecanismos que possam mobilizar os trabalhadores a uma relação mais gratificante no trabalho.

Desse modo, o prazer pode ser relacionado à busca de satisfação de desejos apresentados pelo sujeito, podendo ser considerado uma manifestação ocasional, tendo vista as contraposições impostas pela civilização. Partindo da concepção Freudiana, Alderson (2004, p.254) vislumbra que, “o prazer no trabalho se refere ao estado de bem-estar psíquico que o trabalhador conhece, quando seu trabalho satisfaz seus desejos de reconhecimento, permitindo-lhe assim construir sua identidade”.

Conforme Dejours (2013), o prazer é uma experiência emocional ligada à expansão da subjetividade. Em um jogo, entre o desejo, renúncia e gratificação, o prazer se estabelece, podendo assim, ser considerado um estado, nunca acabado, pois quando a gratificação é alcançada, ela passa a ser substituída por outra, produzindo uma outra busca (MENDES; MULLER, 2013).

Mendes e Muller (2013), definem o prazer no trabalho como:

(...) um princípio mobilizador que coloca o sujeito em ação para a busca da gratificação, realização de si e reconhecimento pelo outro da utilidade e beleza do seu trabalho. Este prazer é viabilizado pela mobilização da inteligência prática frente aos constrangimentos da organização do trabalho, da construção do coletivo de trabalho, que envolve regras de ofício, as regras de convivência e de cooperação, provocando com esta mobilização a ressignificação do sofrimento (MENDES; MULLER, 2013, p.290). ”

Desse modo, para a Psicodinâmica do Trabalho, a organização do trabalho deve possibilitar ao trabalhador uma mobilização subjetiva, capaz de evitar o sofrimento e ressignificar sua relação com o trabalho (DEJOURS, 1999, 2012b, 2013; MENDES; MULLER, 2013). No entanto, para o prazer no trabalho possa ser vivenciado, é necessária a inserção do sujeito em uma coletividade, na qual haja senso de comunidade, de confiança e de solidariedade. O prazer no trabalho será maior, quanto mais verdadeiro for o coletivo de trabalho (ALDERSON, 2004).

Nos últimos anos foram realizados estudos significativos no Brasil, acerca do prazer no trabalho. Entre tais estudos, destaca-se as pesquisas realizadas por Souza e Mendes (2006), e Ferreira (2011a). Souza e Mendes (2006), por intermédio do estudo em duas cooperativas de reciclagem, relacionaram as vivências de prazer à flexibilidade organizacional, possibilidade de uso da criatividade, engajamento político, e senso de pertencimento a um coletivo.

Já Ferreira (2011a), realizou um estudo com objetivo de analisar o trabalho vivo de produção literária. Em seu estudo, o autor apontou três aspectos relacionados ao prazer: prazer da invenção e da significação; prazer do encontro com o outro; prazer da dissonância. Assim, foi possível compreender que a criação potencializa o sentido do trabalho, e que o encontro com o outro pode explicitar o laço social produzido através da liberdade de criação de uma obra.

3.3 SOFRIMENTO, DEFESAS E PATOLOGIAS NO TRABALHO

O imaginário social, no atual sistema econômico, tornou-se dominado pela lógica de mercado. A gestão, por sua vez, transformou-se na ciência do atual sistema econômico, podendo ser entendida como uma vontade de domínio racional. Esse domínio não diz respeito apenas à economia, mas sim a sociedade por inteira (GAULEJAC, 2014). A família se tornou uma pequena empresa encarregada de produzir seres empregáveis, em que cada membro tem sua lição individual, aprender a gerir a si mesmo. O utilitarismo transformou a “sociedade em uma máquina de produção e o homem em um agente a serviço da produção” (GAULEJAC, 2014, p.79).

Embora o indivíduo contemporâneo seja apresentado como o "mestre do tempo" e o tempo de trabalho flexível ofereça, pelo menos em princípio, uma possibilidade de reorganização do tempo de lazer. Atualmente, um grande número de pessoas tem permanecido impossibilitado de "sair" do tempo de trabalho. De maneira geral, parece difícil calcular o tempo que se passa trabalhando, tendo em vista que o tempo de trabalho supera os limites físicos e temporais da empresa (MARZANO, 2004).

Todavia, o problema não é somente relacionado a falta de limites físicos e temporais do local de trabalho, mas diz respeito, principalmente, à dificuldade que alguns trabalhadores possuem em estabelecer um limite entre vida pública e privada, trabalho e demais esferas da vida cotidiana (MARZANO, 2004). O predomínio da racionalidade instrumental e a perspectiva utilitarista assumida pelas organizações tende a negar uma dimensão essencial, a dimensão do humano (GAULEJAC, 2014; AKTOUF, 2001). A ideologia gerencialista tem transformado cada sujeito em capital humano e recurso humano, cujo comportamento deve ser flexível e adaptável às mais variadas circunstâncias (SENNET, 1999).

Na era da qualidade e da criatividade exige-se que cada trabalhador seja protagonista, ativo, pensante (AKTOUF, 2001), um verdadeiro empreendedor para um mundo produtivista (GAULEJAC,

2014). O *manager* surge como verdadeiro ideal de homem que empreende, assume riscos, decide, suporta o estresse, e põe todas as suas qualidades a serviço da rentabilidade (GAULEJAC, 2014).

Todavia, a frequente interiorização do discurso do *manager* não permanece neutra, em relação à saúde psíquica dos trabalhadores. Pelo contrário, a interiorização desses valores por parte dos trabalhadores, sem atenuação, possibilita que esses valores assumam uma função ideológica, que permite legitimar a angústia e o sofrimento (PAGÉS, *et al.*, 1993). No caso de problemas de saúde agravados pelo modo de funcionamento, de uma organização que desorganiza os equilíbrios de base dos trabalhadores, os custos desses efeitos “secundários” são terceirizados (Seguridade Social, Previdência) sem ocorrência de custos para a empresa (GAULEJAC, 2014; DEJOURS, 2012b).

Partindo da análise das questões corriqueiras de trabalho, a psicodinâmica do trabalho atribui relevância ao sofrimento, às estratégias de minimização do sofrimento e às patologias, e considera esses elementos centrais para a análise da psicodinâmica do trabalho (MELO E ARAÚJO, 2012). Com o objetivo de sintetizar a discussão a respeito dessa categoria, segue no quadro a seguir, breve definição de cada elemento constituinte da categoria sofrimento, defesas e patologias no trabalho, de acordo com a psicodinâmica do trabalho. Ressalta-se que posteriormente, cada elemento será tratado separadamente com maior detalhamento.

Quadro 3 - Elementos Constituintes da Categoria Sofrimento, Defesas e Patologias no Trabalho

| ELEMENTOS CONSTITUINTES DA CATEGORIA SOFRIMENTO, DEFESAS E PATOLOGIAS NO TRABALHO | |
|--|---|
| SOFRIMENTO CRIATIVO | No sofrimento criativo, há uma mobilização subjetiva por parte do sujeito que possibilita a subversão do seu sofrimento em prazer. No entanto, há necessidade haver liberdade por parte da organização do trabalho. (DEJOURS <i>et al.</i> , 2014). |
| SOFRIMENTO PATOGÊNICO | O sofrimento patogênico é considerado relacionado à falta de liberdade oferecida ao trabalhador e de flexibilidade da organização do trabalho, o qual impede que o trabalhador seja considerado sujeito do seu comportamento, sendo necessária a utilização de estratégias de defesa para suportar o contexto de trabalho (DEJOURS <i>et al.</i> , 2014). |

| | |
|------------------------|---|
| ESTRATÉGIAS DE DEFESAS | Recursos construídos pelos trabalhadores, de maneira individual e coletiva, para minimizar a percepção do sofrimento no trabalho (MORAES, 2013a; DEJOURS, 2012b; MENDES, 2007b). |
| PATOLOGIAS NO TRABALHO | Forma de adoecimento decorrente do contexto sócio histórico e da organização de trabalho na qual se manifesta e que afeta as relações sociais e de trabalho (FERREIRA, 2013a, p.275). |

Fonte: Elaborado pela autora

Em conformidade com o quadro 3, percebe-se que os trabalhadores não permanecem passivos em relação aos constrangimentos impostos pela organização do trabalho. Pelo contrário, para lidar com o sofrimento, os trabalhadores desenvolvem estratégias defensivas (DEJOURS *et al.*, 2014; MORAES, 2013a; DEJOURS, 2012b; MENDES, 2007a). No entanto, nem sempre as estratégias de enfrentamento do sofrimento conseguem ser efetivas na sua minimização e na recusa daquilo que faz sofrer, o que pode acarretar na manifestação de patologias físicas e mentais nos trabalhadores.

3.3.1 Sofrimento

Os termos sofrimento no trabalho, possuem gênese atribuída à Psicanálise, no sentido empregado por Freud (1996a) na obra “Psicopatologia da Vida Cotidiana”, em que *pathos* se refere ao estudo do sofrimento e não apenas de doenças. De acordo com Freud (1996a), bem como em outras obras como “O Mal-Estar na Civilização”, o sofrimento faz parte da vida humana, tendo em vista a consciência, por parte do ser humano, de sua finitude.

Conforme outrora mencionado, para Freud (2011), a atividade humana percorre duas direções: a busca pelo prazer e evitação do desprazer ou sofrimento. Assim, o sofrimento pode ser relacionado aos sentimentos desagradáveis provenientes da não satisfação dos desejos do sujeito. Tais satisfações são de origem inconsciente e podem ser relacionadas aos desejos mais profundos dos sujeitos, que muitas vezes acabam sendo reveladas ao consciente por intermédio de projetos e expectativas de vida (MENDES, 1995).

Freud (2011) elucida que o sofrimento ameaça o ser humano a partir de três direções: por intermédio do próprio corpo; pelo mundo externo; e partir de relacionamentos com os outros homens.

O sofrer nos ameaça a partir de três lados: do próprio corpo que fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de advertência; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inexoráveis, destruidoras; e por fim, das relações com os outros seres humanos (FREUD, 2011, p. 20).

Dessa maneira, o sofrimento deve ser considerado originado a partir das relações que o sujeito estabelece com a realidade exterior. Conforme Mendes (1995), o trabalho representa uma fonte de prazer ou de sofrimento ao sujeito, desde que condições externas venham a atender ou não à satisfação dos desejos inconscientes dos trabalhadores.

Partindo de uma concepção freudiana, para Dejours (1992, p. 10), o sofrimento no trabalho existe quando a organização do trabalho entra em conflito com o funcionamento psíquico dos homens, "quando estão bloqueadas todas as possibilidades de adaptação entre a organização do trabalho e o desejo dos sujeitos". Mendes et al (2011) consideram o sofrimento uma vivência individual ou coletiva, diversas vezes inconsciente, de experiências dolorosas como angústia, medo e insegurança provenientes do conflito entre as necessidades de gratificação entre corpo e mente e a restrição de satisfazê-las, pelas imposições das situações de trabalho. Ocorre a instalação da vivência de sofrimento quando a realidade acaba não oferecendo as possibilidades de gratificação aos desejos dos trabalhadores.

Nesse sentido, ao reconhecer o trabalho como ora capaz de proporcionar prazer e ora capaz de proporcionar sofrimento (MENDES; TAMAYO, 2001; MENDES; MULLER, 2013), os estudos referentes ao sofrimento em psicodinâmica são direcionados para a inter-relação dos trabalhadores com a organização do trabalho, para as estratégias defensivas que utilizam para lidar com o trabalho (MENDES, 2007a).

No que tange ao sofrimento, destaca-se que o mesmo não é considerado necessariamente patogênico, pois pode atuar como propulsor para mudanças (DEJOURS *et al.*, 2014; Dejours, 2012b; MORAES, 2013). Quando o trabalhador se depara com algum problema que o faz experimentar o fracasso, e busca uma solução como tentativa para aliviar o sofrimento, observa-se o sofrimento criativo (MORAES, 2013b). No sofrimento criativo, há uma mobilização subjetiva por parte do sujeito que possibilita a subversão do seu sofrimento em prazer. No entanto, há necessidade de haver liberdade por parte da organização do trabalho. (DEJOURS *et al.*, 2014). Esse investimento subjetivo é potencializado

pela inteligência prática, espaço a fala, cooperação e reconhecimento (MORAES, 2013b).

Quando a rigidez da organização do trabalho entra em conflito com a subjetividade do trabalhador e com outros elementos necessários à sua saúde como o investimento na criatividade, inviabilizando a transformação do sofrimento, os trabalhadores constroem estratégias para não sucumbir à doença. Tais estratégias são utilizadas para minimizar a percepção do sofrimento no trabalho, possibilitando que os sujeitos permaneçam no dito plano da normalidade e continuem trabalhando. Todavia, é possível que as estratégias defensivas se esgotem frente à exacerbação das situações que causam sofrimento. Assim, instala-se o sofrimento patogênico (MORAES, 2013b).

Desse modo, a potencialização do sofrimento conduz à desestabilização, que pode ocasionar uma crise de identidade, pois o sujeito pode passar a desconfiar de suas capacidades, o que atinge sua identidade. Diante desse processo de fragilização, caminhos para a manifestação de patologias psíquicas e/ou somáticas podem ser abertos, o que caracteriza o sofrimento como patogênico (Dejours, 2007). Segundo Dejours *et al.* (2014), o sofrimento patogênico é considerado relacionado à falta de liberdade oferecida ao trabalhador e de flexibilidade da organização do trabalho, a qual impede que o trabalhador seja considerado sujeito do seu comportamento.

De acordo com Mendes e Tamayo (2001), as vivências de sofrimento podem ser associadas à divisão e à padronização de tarefas, com baixa utilização do potencial técnico e da criatividade; rigidez hierárquica, com excesso de procedimentos considerados burocráticos, ingerências políticas, centralização de informações, não reconhecimento, alienação e falta de participação nas decisões; pouca perspectiva de crescimento profissional. Os autores, destacam ainda, que os valores da organização podem vir a ser fontes de sofrimento no trabalho quando acabam promovendo à ausência de negociação de normas, criação de verdades que não podem ser questionadas, e a naturalização de situações.

Moraes e Vasconcelos (2011) em pesquisa desenvolvida em sete empresas no polo industrial de Manaus, apontaram como agravantes do sofrimento fatores como: reconhecimento e autonomia limitados; sobrecarga excessiva; prescrição por metas e por qualidade.

Ressalta-se aqui, que os modelos organizacionais atuais com suas práticas ditas flexíveis, acabaram por aperfeiçoar os meios anteriores de dominação, promovendo assim, condições de trabalho degradantes física e psicologicamente. Por certo, não se pode eliminar o sofrimento no trabalho pois, a organização do trabalho é por essência potencialmente

patogênica, mas é possível o desenvolvimento de mecanismos que propiciem a transformação do sofrimento (MORAES, 2013).

3.3.2 Estratégias de Defesas

A expressão estratégia defensiva tem origem epistemológica na junção de dois termos: *strategia*, que se refere à escolha da melhor posição de combate; *defensa* que é a arte de defender-se (MORAES, 2013a). Para lidar com o sofrimento, os trabalhadores desenvolvem estratégias de defesa, também denominados de estratégias defensivas. As estratégias de defesa podem ser definidas como recursos construídos pelos trabalhadores, de maneira individual e coletiva, para minimizar a percepção do sofrimento no trabalho, através da recusa daquilo que lhes faz sofrer (MORAES, 2013a; DEJOURS, 1992, 2012b; MENDES, 2007a).

As defesas manifestam-se, principalmente, em nível inconsciente, mas sob determinadas condições podem tornar-se conscientes. Em primeiro nível, as defesas tendem a refletir comportamentos ou atitudes úteis à saúde mental, tendo em vista que auxiliam aos trabalhadores a manterem-se no plano da normalidade, ao ajudá-los a enfrentar os constrangimentos e contradições da organização do trabalho (ALDERSON, 2004; DEJOURS, 1999). Desse modo, cabe destacar que as estratégias de defesa não auxiliam na subversão do sofrimento. Ao impedir que o trabalhador não pense naquilo que lhe faz sofrer no trabalho, as estratégias de defesa acabam impedindo a transformação das fontes de tal sofrimento (ALDERSON, 2004; DEJOURS *et al.*, 2014).

A longo prazo, as defesas possuem impacto negativo sobre a saúde mental dos sujeitos que recorrem a elas de maneira excessiva. Ademais, ao recorrer de maneira excessiva às estratégias de defesa, os trabalhadores correm o risco de enfraquecer tal capacidade, o que pode resultar no sofrimento expresso por intermédio da somatização. Ressalta-se que a organização do trabalho pode atuar de modo a operar as defesas dos trabalhadores conforme seus interesses, como exemplo pode-se utilizar a hipervigilância ou o trabalho compulsivo²¹ (ALDERSON, 2004; DEJOURS *et al.*, 2014).

²¹ Dejours (2004a, p.37) ao discorrer a respeito da hipervigilância no trabalho, refere que “sempre que um trabalhador consegue implicar-se subjetivamente com seu trabalho, ou seja, fazer conscientemente o seu trabalho, ele torna-se vulnerável ao risco da hipervigilância”. No fenômeno da hipervigilância, deve-se

As estratégias de defesa podem ser tanto de ordem individual quanto coletivas. Na ausência do coletivo de trabalho, as estratégias defensivas são individuais, ainda que partilhadas por inúmeros trabalhadores (MORAES, 2013a; DEJOURS, 1992, 2012b; MENDES, 2007^a, ALDERSON, 2004). Na presença de um coletivo de trabalho, as estratégias defensivas são geralmente coletivas, além da presença de defesas individuais. Fato que pode ocorrer, quando inúmeros sujeitos pertencentes a um mesmo coletivo de trabalho, unem-se de modo a construir juntos uma estratégia defensiva comum, diante de uma organização do trabalho que poderia ferí-los individualmente (ALDERSON, 2004).

A compreensão das estratégias de defesa, na psicodinâmica do trabalho, advém da concepção psicanalítica dos mecanismos de defesa do ego (ALDERSON, 2004; DEJOURS, 1999; DEJOURS *et al.*, 2014). Assim, com intuito de facilitar a compreensão das estratégias de defesa para a psicodinâmica do trabalho, realizar-se-á a seguir, uma breve discussão a respeito dos mecanismos de defesa, na teoria psicanalítica.

3.3.2.1 Mecanismos de Defesa

Na teoria psicanalítica, a noção de mecanismos de defesa individuais, surge com o uso da palavra defesa, em 1984 no estudo de Sigmund Freud intitulado de “As Neuropsicoses de Defesa”, sendo empregada em inúmeros de seus trabalhos posteriores, para descrever

atentar a “implementação de uma estratégia de assujeitamento, devidamente orquestrada pela organização” do trabalho (DEJOURS, 2004a, p.32), em que o trabalhador acaba consentindo com a auto aceleração, e que a hiperatividade passa a ser utilizada pelo sujeito como uma fuga para sua angústia (MARZANO, 2004). Dessa maneira, a hiperatividade, ou o trabalho compulsivo, de acordo com Dejours (2004a) e Marzano (2004), podem ser consideradas defesas contra o sofrimento no trabalho que permitem ao trabalhador manter-se ocupado sem entrar em contato com dimensões que lhe angustiam no trabalho. Alguns trabalhadores possuem sua identidade atrelada ao trabalho, de maneira que parar de trabalhar pode proporcionar um contato com um vazio existencial demasiadamente grande, impossibilitando o desligamento de sua atividade. Assim, o trabalho, ao invés de possibilitar a autorrealização, pode se tornar uma vivência de esgotamento. Entre os trabalhadores desgastados pelo trabalho que exige a hiperatividade, há um eu que acaba não mais se conectando aos desejos mais profundos (MARZANO, 2004).

“a luta do ego contra ideias ou afetos dolorosos ou insuportáveis” (FREUD, 2006, p. 37).

Apesar de Sigmund Freud identificar a existência de determinados mecanismos de defesa, é com o trabalho de Anna Freud, intitulado de “O Ego e os Mecanismos de Defesa”, que o estudo sobre os mecanismos de defesa passou a adquirir maior expressividade. Para Anna Freud (2006, p.42), os mecanismos de defesa podem ser compreendidos como “transformações, distorções e deformidades do ego” para defender sua personalidade de uma ameaça, sendo uma definição da ordem do singular. Segundo a autora, todas as pessoas utilizam um certo repertório de tais mecanismos.

A partir de exemplificação de casos, Anna Freud (2006) analisou os mecanismos de defesa, demonstrando que as defesas podem incidir não somente nas reivindicações pulsionais em busca de gratificação, mas também na angústia e em situações como as exigências do superego. Assim, Anna Freud acrescenta aos nove mecanismos de defesa já estudados e descritos pela psicanálise (regressão, recalque, formação reativa, isolamento, anulação, projeção, introjeção, inversão contra o ego e reversão), um décimo mecanismo, a sublimação ou deslocamentos dos anseios pulsionais.

Pesquisas mais recentes demonstram que alguns usos de mecanismos de defesa podem ser mais saudáveis que os outros, e que tais mecanismos podem variar conforme o grau de maturidade e adaptação do sujeito (CANÇADO; SANT’ANNA, 2013; VAILLANT, 1992, 2000). No quadro a seguir, pode-se vislumbrar alguns dos mecanismos de defesa encontrados comumente na literatura psicanalítica, acompanhados de uma breve noção a respeito de cada termo

Quadro 4 – Mecanismos de Defesa

| MECANISMOS DE DEFESA | |
|----------------------|--|
| RACIONALIZAÇÃO | Utilizar explicações racionais para tentar justificar comportamentos, atitudes ou crenças que de outros modos poderiam, ou não, ser considerados inaceitáveis. |
| RECALQUE | Expulsar da consciência, tornando inconsciente pensamentos, desejos e experiências penosas. |
| FORMAÇÃO REATIVA | Adotar comportamentos, pensamentos ou sentimentos opostos ao impulso original. |

| | |
|-------------|---|
| ISOLAMENTO | Separar componentes afetivos e cognitivos de uma mesma experiência. |
| ANULAÇÃO | Utilizar palavras ou comportamentos de modo a corrigir ou negar simbolicamente um impulso considerado inadequado. |
| PROJEÇÃO | Projetar para o outro ações e impulsos considerados inaceitáveis para o próprio ego. |
| INTROJEÇÃO | Trazer para si sentimentos e traços de outras coisas ou pessoas, bem como adotar regras ou comportamentos. |
| SOMATIZAÇÃO | Traduzir, de maneira desproporcional, em sintomas físicos conflitos intrapsíquicos. |
| NEGAÇÃO | Evitar a percepção de algum aspecto doloroso da realidade; negando ou recusando aceitar a realidade externa. |
| HUMOR | Considerado um mecanismo de defesa saudável, diz respeito a expressar experiências dolorosas de maneira espontânea e sem aparente incomodo, para si e para quem está ao redor. |
| SUBLIMAÇÃO | Considerado um mecanismo de defesa saudável, diz respeito a recorrer a meios aceitáveis socialmente e/ou gratificantes como meio para resolução indireta de conflitos internos. |

Fonte: Elaborado com base em Anna Freud (2006), Cançado e Sant'anna (2013) e Vaillant, (1992, 2000).

Na perspectiva da psicodinâmica do trabalho, os mecanismos de defesa constituem-se como uma das formas de estratégias de defesa, que se manifestam em nível inconsciente (CANÇADO; SANT'ANNA, 2013). Devido à relevância concedida à sublimação, enquanto mecanismo de defesa, pela psicodinâmica do trabalho, tratar-se-á a seguir, de tal mecanismo com maior detalhamento.

3.3.2.1 Sublimação

O termo sublimação tem sua origem no latim *sublimatione*, que significa elevação, tornar puro e sublime. Apesar de o conceito de sublimação ser recorrente na literatura psicanalítica (MACÊDO, 2013), sua conceituação não é simples de ser realizada (NAZAR, 2009). Dessa

forma, cabe destacar que o conceito de sublimação fora apenas esboçado por Sigmund Freud, apesar dele recorrer a tal conceito em inúmeras de suas obras²².

Para Nazar (2009), a sublimação, em Freud, é um dos avatares da pulsão, inibido em relação ao seu fim.

Segundo Freud, as pulsões são sexualizadas e percorrem os orifícios do corpo privilegiando este ou aquele buraco na estrita dependência do que se estrutura no Édipo. Podemos dizer que ao sujeitar-se à cultura, representada pela célula familiar onde se estabelece sua dependência amorosa, a criança apreende um discurso próprio que a arranca da ação selvagem do puramente pulsional. Este verdadeiro aprendizado civilizatório implica, estruturalmente, uma dependência amorosa envolvendo a criança e o casal parental, acarretando a neurose familiar. (...). Sabemos que a inibição é uma manifestação que privilegia todo o corpo ou partes dele e que estaria, de algum modo, relacionada a uma situação sexual na qual, como uma memória o corpo ficaria inibido. Quer dizer, o corpo seria impedido de realizar sua função habitual, já que haveria o risco de trazer de volta a situação erotizada e bloqueada. A sublimação tem origem num certo impedimento do corpo em relação à função sexual semelhante à que ocorre na inibição, só que sem recalçamento, contornando ou suspendendo o fator sexual (NAZAR, 2009, p.71-72).

De acordo com Laplanche e Pontalis (2001), a sublimação, a partir de uma ótica freudiana, deve ser compreendida como um processo:

para explicar as atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. (...). Diz-se que a pulsão sexual é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.495).

No que concerne relação existente entre a atividade profissional e a sublimação, Freud (2011), destaca em uma nota de rodapé que:

²² Nazar (2009) refere que por volta do ano de 1916, Freud destruiu, em conjunto com outros artigos, um texto referente a este assunto. Todavia, apesar de tais fatos, Freud, deixou inúmeras indicações de como manusear este conceito.

A atividade profissional traz particular satisfação quando é escolhida livremente, isto é, quando permite tornar úteis, através da sublimação, pendores existentes, impulsos instintuais subsistentes ou constitucionalmente reforçados. E, no entanto, o trabalho não é muito apreciado como via para a felicidade. As pessoas não se lançam a ele como possibilidades de gratificação. A imensa maioria dos homens trabalha apenas pela necessidade e graves problemas sociais derivam dessa natural aversão humana ao trabalho (FREUD, 2011, p. 24).

Para a teoria psicanalítica, bem como para Sigmund Freud, a arte está diretamente relacionada à sublimação e à atividade artística, pode ser vislumbrada, como uma das principais atividades de sublimação²³ (FREUD, 2011; LAPLANCHE; PONTALIS, 2001; NAZAR, 2009).

Mendes (1995) destaca que com a psicodinâmica do trabalho, são inaugurados os estudos do uso da sublimação no cotidiano, seguindo uma indicação Freudiana. Em relação à sublimação, para a psicodinâmica do trabalho, Dejours (2013, p. 27) destaca que:

Potencialmente, a sublimação oferece benefícios essenciais para a saúde mental, em termos de crescimento dos registros de sensibilidade do corpo, da identidade e do amor-próprio. Pelo contrário, as organizações do trabalho que impedem a sublimação, como o Taylorismo ou a avaliação individualizada do desempenho, são nocivas para a saúde mental. O trabalho não pode ser neutro no que diz respeito à saúde mental, ou gera o melhor por intermédio da sublimação, ou então gera o pior, a ponto de poder, via sofrimento

²³ “Outra técnica para afastar o sofrimento recorre aos deslocamentos de libido que nosso aparelho mental permite, através dos quais sua função ganha muito em flexibilidade. A tarefa consiste em deslocar de tal forma as metas dos instintos, que eles não podem ser atingidos pela frustração do mundo externo. A sublimação dos instintos empresta aqui a sua ajuda. O melhor resultado é obtido quando se consegue elevar suficientemente o ganho do prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual. Então o destino não pode fazer muito contra o indivíduo. A satisfação desse gênero, como a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a alegria do pesquisador na solução de problemas e na apreensão da verdade, tem uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos” (FREUD, 2011, p.23).

ético, conduzir à ruína do amor-próprio e à passagem ao ato suicida.

Enquanto forma de o sujeito criar estratégias de enfrentamento do sofrimento e de busca pelo prazer, a sublimação, constitui-se, assim, como um lugar significativo no funcionamento psíquico dos sujeitos (DEJOURS, 2013). Conforme outrora destacado, a busca pelo prazer, pela gratificação, e a evitação do sofrimento, constituem um desejo permanente do trabalhador. Para a psicodinâmica do trabalho, a sublimação seria um mecanismo defensivo que lida com o sofrimento e atua nessa busca por gratificação e prazer no trabalho.

Dependendo de qual destino será dado ao sofrimento, a decorrência ou não da sublimação, poderá indicar um caminho para a saúde psíquica, fortalecimento da identidade, inclusão em um grupo, de um lado, ou de exclusão grupal, adoecimento psíquico ou somático, de outro (MACÊDO, 2013). Uma vez que, os desejos não satisfeitos podem gerar vivências de sofrimento, decorrentes da interação organização do trabalho e trabalhador. Nesse sentido, o sofrimento tem duas possibilidades: o sofrimento patogênico, que é aquele que se transforma em patologia; e o sofrimento criativo, que uma vez superado, transforma-se em processo criativo por meio do uso da sublimação.

3.3.2.2 Estratégias Coletivas de Defesa

Conforme outrora destacado, a compreensão das estratégias de defesa, em psicodinâmica, possui gênese atribuída aos mecanismos de defesa descritos pela psicanálise (DEJOURS, 1999; DEJOURS *et al.*, 2014).

No domínio da psicologia do trabalho, o estudo clínico mostrou que, a par dos mecanismos de defesa classicamente descritos pela psicanálise, existem defesas construídas e empregadas pelos trabalhadores coletivamente. Trata-se de “estratégias coletivas de defesa” que são especificamente marcadas pelas pressões reais do trabalho (DEJOURS, 1999, p.35).

Em conformidade com Dejours *et al.* (2014), a diferença fundamental entre os mecanismos de defesa individuais e as estratégias coletivas de defesa é que o mecanismo de defesa se encontra interiorizado, ou seja, ele persiste mesmo não havendo a presença física de outros, já a estratégia coletiva de defesa depende de condições externas, e as contribuições individuais acabam sendo coordenadas e unificadas por regras defensivas.

Dejours *et al.* (2014, p. 128) referem que as estratégias defensivas, construídas, organizadas, e gerenciadas coletivamente, “levam à modificação, transformação, e em geral, à eufemização da percepção que os trabalhadores têm da realidade que os faz sofrer.” Tal interpretação das estratégias coletivas de defesa, pressupõe que vários sujeitos, experimentando de maneira singular um sofrimento único, seriam capazes de unirem seus esforços em prol da construção de uma estratégia defensiva comum. As estratégias coletivas,

funcionam como regras (...) supõem um consenso ou um acordo partilhado (...) A regra é de fato possuída pelos indivíduos coletivamente (...) as estratégias coletivas de defesa atuam, como já foi dito, sobre a percepção da realidade e operam por retorno e eufemização (DEJOURS *et al.*, 2014, p. 128-129.).

A análise de tais estratégias de defesa veio a possibilitar a compreensão da predominância da normalidade sobre doenças mentais, mesmo em ambientes marcados pela adversidade, constituindo-se assim, como um conceito fundamental para a Psicodinâmica do Trabalho. Por intermédio das estratégias defensivas, tornou-se evidente que os trabalhadores não permanecem passivos, mas buscam recursos para lidar com o sofrimento e evitar a descompensação (DEJOURS *et al.*, 2014; MORAES, 2013a; DEJOURS, 2012b; MENDES, 2007a).

Segundo Dejours (2008b), a proteção à saúde mental dos trabalhadores, não depende exclusivamente do talento de cada sujeito, que faz uso de suas defesas individuais, essa proteção passa também pelas estratégias coletivas de defesa, que acabam por desempenhar um importante papel nas capacidades de cada sujeito na resistência aos efeitos desestabilizadores do sofrimento. Para a psicodinâmica do trabalho, não são as estruturas psíquicas individuais que são mais frágeis do que as de outrora: é a erosão das estratégias coletivas de defesa que constitui uma perda considerável de recursos para a saúde (DEJOURS, 2008b, p. 17).

Convém destacar que quando há um esgotamento das estratégias de defesas e uma consequente falha no enfrentamento do sofrimento, ocorre a possibilidade de sofrimento patológico (MENDES, 2007a). Não obstante, as defesas podem constituir uma armadilha, gerando alienação (DEJOURS, 2012b; MENDES, 2007a). Todavia, para que a alienação ocorra, é necessário que esforços do coletivo sejam concentrados em defender a própria estratégia, relegando ao plano secundário a defesa do sofrimento propriamente dito (MORAES, 2013a). Ao se relegar ao plano

secundário a defesa do sofrimento, mantendo-se a própria estratégia, surge a ideologia defensiva. A ideologia defensiva, tem como objetivo mascarar, ocultar e conter uma ansiedade particularmente grave. Ela é coletivamente elaborada e alimentada (MENDES, 2007a), aquele que não contribui ou que não compartilha do conteúdo da ideologia defensiva, cedo ou tarde, tende a ser excluído pelo grupo (DEJOURS, 2012b; MENDES, 2007a). Ela substitui os mecanismos de defesa individuais, tornando-os inúteis (MENDES, 2007a).

Conclui-se assim, que se de um lado as estratégias defensivas permitem a convivência com o sofrimento, de outro lado conduzem à alienação (MENDES, 2007a), sendo capazes de produzir a destruição e de promover a barbárie (DEJOURS, 2012b). Essa alienação, conforme a psicodinâmica, serve à ideologia dominante, pois ela não possui o interesse na mudança das relações de trabalho, e por consequência, usa e explora o próprio paradoxo das defesas para manter os trabalhadores produtivos, evitando discussões sobre a organização do trabalho e a origem do sofrimento (MENDES, 2007a).

3.3.3 Patologias no Trabalho

Conforme outrora destacado, nas últimas décadas o sofrimento no trabalho tem sido agravado e se tornado patogênico. Mudanças no mundo do trabalho conduziram a destruição dos coletivos de trabalho e à degradação de relações intersubjetivas (MORAES, 2013b). Nesse sentido, Dejours (2012b) elucida que o atual sistema econômico e os princípios organizacionais propagados pela acumulação flexível, proporcionam de um lado, um grande aumento das riquezas e da produtividade, mas do outro, efeitos deletérios à subjetividade e à vida no trabalho.

O resultado de tais fatos é um agravamento das patologias mental no trabalho, o surgimento de novas patologias, os suicídios perpetrados no ambiente de trabalho, bem como o agravamento de outras, o desenvolvimento de violência no trabalho (DEJOURS, 2012b). De acordo com Dejours (2008b), todas as novas patologias relacionadas ao trabalho, atualmente, são patologias da solidão. A expressão patologias da solidão surge na psicodinâmica do trabalho a partir dos estudos de Habermas sobre formas de adoecimentos sociais, sob as nomenclaturas patologias da modernidade e patologias da comunicação (FERREIRA, 2013a).

Em síntese, as patologias da solidão representam um relevante risco laboral e de desgaste psicossocial, que refletem de maneira direta as adversidades no trabalho associadas ao novo contexto histórico

(FERREIRA, 2013a). Para Dejours (1999, 2008a), essas patologias surgem com o uso contínuo e ilimitado das estratégias de defesa, e podem ser “entendidas como uma forma de adoecimento decorrente do contexto sócio histórico e da organização de trabalho na qual se manifesta e que afeta as relações sociais e de trabalho” (FERREIRA, 2013a, p.275). Fundamentada nas pesquisas desenvolvidas por Dejours, Mendes (2007b) propõe a existência de três patologias concernentes ao trabalho: da sobrecarga, da servidão voluntária e da violência.

As patologias da sobrecarga dizem respeito às lesões de hipersocialização, entre elas as LER/DORT e os problemas psicossomáticos. A sobrecarga, nesse caso, é de origem social, ou seja, é prescrita pela organização do trabalho, pois não é o trabalhador que determina a carga de trabalho (MENDES, 2007b). Não obstante, a necessidade de realização e reconhecimento, por parte dos trabalhadores, podem implicar em uma aceitação de demandas que vão ultrapassar suas condições físicas, psicológicas e sociais (FERREIRA, 2013a; MENDES, 2007b).

De acordo com Dejours *et al.* (2014), a carga de trabalho pode ser dividida em dois âmbitos: carga física (emprego de aptidões fisiológicas) e carga psíquica (elementos afetivos e relacionais). A patologia da sobrecarga, no que diz respeito à carga física, decorre de um volume de atividades que ultrapassam a capacidade das pessoas, e que são reforçadas pela ideologia do desempenho e da excelência existentes no atual cenário de precarização do trabalho (FERREIRA, 2013a).

No que concerne à carga psíquica no trabalho, Dejours *et al.* (2014) propõe um modelo de abordagem econômica do funcionamento psíquico. Em tal modelo, o risco de carga psíquica (negativa) no trabalho está na subutilização de aptidões psíquicas, psicomotoras ou fantasmáticas, ocasionando na retenção de energia pulsional. Nesse sentido, a criação para o artista, pode ser considerada tanto uma aptidão quanto uma necessidade.

O trabalho do artista quando livremente escolhido tende a permitir a diminuição da energia psíquica. No entanto, quando o artista acaba subutilizando suas aptidões psíquicas, psicomotoras ou fantasmáticas, seu trabalho tende a ser fatigante. O trabalho fatigante, resultante da diminuição de descarga pulsional, pode tornar-se fonte de tensão, sofrimento e de patologias (DEJOURS *et al.*, 2014). Dejours (2012b) elucida que um sujeito em sobrecarga crônica em estado de esgotamento psíquico, experimentando da angústia na solidão radical, apresenta-se como vítima potencial a um impulso que pode levá-la a um gesto suicidário.

Já a servidão voluntária é um termo utilizado na psicodinâmica recentemente, tendo origem na filosofia de *La Boétie* (MENDES, 2007b). De acordo com Dejours (2005, p.42), ela é considerada uma condição, entendida como “uma nova forma de escravidão moderna”, face ao projeto neoliberal, sendo vinculada às necessidades de emprego e conforto na vida.

A servidão voluntária encontra um local favorável em organizações baseadas: na instrumentalidade, flexibilização do capital, carreirismo, e no privilegiamento do cumprimento de metas e resultados; em conjunto com a deterioração dos laços de solidariedade, de confiança e do coletivo de trabalho (FERREIRA, 2013a; MENDES, 2007b). As relações, nesse caso, tendem a assumir um caráter conformista, e dissimulatório do sofrimento e do adoecimento, tendo em vista às exigências do contexto produtivista (FERREIRA, 2013a).

A patologia da violência relaciona-se às práticas agressivas contra si mesmo, contra os outros e contra o patrimônio, em atos de vandalismo, sabotagem, assédio moral e suicídios (FERREIRA, 2013a; MENDES, 2007b). Ela se manifesta quando as relações subjetivas com o trabalho estão degradadas. Essa patologia ocorre de situações de estresse e da perda de sensibilidade ao próprio sofrimento e das demais pessoas (FERREIRA, 2013a). Está relacionada à desestabilização da solidariedade, e possui em suas bases a solidão afetiva, abandono, e a desolação relacionados ao trabalho (MENDES, 2007b).

Ressalta-se que o sofrimento assume variados sentidos durante o processo de adoecimento. A dor que inicialmente pode ser sentida como banal, com o passar do tempo pode vir a limitar o movimento do corpo, forçando, dessa forma, o trabalhador a reconhecê-la (MARTINS, 2008). Apesar do trabalho ser constituinte da subjetividade do trabalhador, mediando a construção da identidade, por intermédio do reconhecimento; o trabalho pode também conferir ao trabalhador uma condição alienante, a qual necessita ser superada em nome da saúde mental do sujeito. Assim, a psicodinâmica do trabalho fornece aporte teórico para que se repense os modelos organizacionais atuais, buscando-se a supressão de casos em que as condições individuais dos trabalhadores sejam desrespeitadas.

3.4 RETRATOS DO TRABALHO ARTÍSTICO: Estudos Empíricos em Psicodinâmica do Trabalho

Como ponto de partida de revisão de literatura, este trabalho embasa-se em um estudo realizado por Merlo e Mendes (2009), em que são levantadas as publicações nacionais em Psicodinâmica do Trabalho

existentes entre os anos de 1996 a 2009. Em tal estudo, os autores encontraram 79 publicações: incluindo artigos, que em sua maioria estavam disponíveis à época da pesquisa nas bases de dados *Scientific Electronic Library Online Brasil* (SciELO Brasil) e Periódicos Eletrônicos em Psicologia (PePSIC); dissertações e teses disponíveis para consulta via internet; e textos em livros, nos quais a psicodinâmica do trabalho fora utilizada como referência.

As publicações encontradas por Merlo e Mendes (2009) concentram-se nas áreas de: psicologia, com trinta e seis estudos; saúde coletiva, com treze; engenharia de produção, com doze; enfermagem, com seis; administração, com cinco; e áreas variadas, com sete estudos. Entre as publicações da área da psicologia, encontraram-se os únicos estudos que utilizaram a psicodinâmica do trabalho enquanto abordagem teórico-metodológica. De maneira geral, os estudos encontrados baseavam-se na psicodinâmica do trabalho enquanto categoria teórica, visto que em apenas cinco deles se identificou o uso da psicodinâmica enquanto categoria teórico-metodológica.

Entre as principais categorias profissionais contempladas pelas publicações encontradas por Merlo e Mendes (2009) estão: bancários, coletores de lixo, operários extratores de mármore, operários de indústria de cimento, policiais e seguranças, professores, profissionais da saúde, profissionais de atendimento ao público, trabalhadores rurais e trabalhadores de tecnologia da informação. Na referida pesquisa levantou-se ainda, um estudo a respeito da dimensão física do fazer musical, não sendo constatada a presença de estudos em psicodinâmica voltados à análise das vivências de prazer-sofrimento no trabalho artístico.

De modo a complementar os achados propostos no estudo anteriormente descrito, e de embasar a escolha do objeto a que esta pesquisa se propõe, realizou-se uma análise das publicações na base de dados *Scientific Periodicals Electronic Library* (SPELL). Salienta-se que a preferência pela SPELL se justifica pelo fato de a base de dados concentrar suas buscas nas áreas de administração, contábeis e turismo. Na análise da SPELL, a amostra foi composta pelos artigos nacionais indexados, cujas temáticas pudessem ser relacionadas à psicodinâmica do trabalho e trabalho artístico. A forma de busca utilizada foi por intermédio do sistema de pesquisa avançada fornecida pela própria base de dados, cujo critério utilizado foi a localização das seguintes palavras chaves no resumo: “psicodinâmica” e “cultural”; “psicodinâmica” e “artístico”; “psicodinâmica” e “artista”; “psicodinâmica” e “arte”. No entanto, a pesquisa não retornou resultado algum de busca.

Dessa maneira, foram realizadas pesquisas assistemáticas no Google Acadêmico, buscando-se estudos em psicodinâmica que investigassem o contexto de trabalho artístico. Foram encontrados seis estudos nas áreas de psicologia e fisioterapia. As categorias profissionais contempladas pelos estudos encontrados foram: dançarinos; musicistas; escritores literários, e atores de teatro.

Entre os trabalhos referidos anteriormente encontra-se uma pesquisa desenvolvida por Segnini (2006). A partir de referenciais teóricos da psicodinâmica do trabalho, a autora procurou analisar as mudanças nas formas de regulação e racionalização do trabalho em Artes e Espetáculos (músicos e bailarinos) e em Educação (professores). De modo a alcançar o objetivo proposto pelo estudo, Segnini (2006) realizou dez entrevistas individuais e observações de espetáculos e ensaios. Por intermédio da pesquisa realizada por Segnini (2006), foi possível observar que a escolha da profissão para os artistas entrevistados, fora na maior parte das vezes, uma escolha própria, baseada na paixão em tal profissão. Frequentemente, a arte escolhida era um *hobby* na vida do sujeito, mesmo antes da escolha da profissão. Todavia, os sujeitos participantes relataram, em sua maioria, que a trajetória profissional, não foi algo linear, sendo necessário, de maneira recorrente, buscar apoio financeiro de familiares ou procurar realizar atividades remuneradas não diretamente ligadas às artes.

Lima (2009) analisou o prazer no trabalho e as estratégias de enfrentamento do sofrimento no trabalho de artistas de uma companhia de comédia do Distrito Federal. Com o intuito de alcançar os objetivos propostos pela pesquisa, o autor realizou quatro entrevistas coletivas. Como técnica de análise de dados do conteúdo das entrevistas, optou-se por fazer uso da análise de núcleo de sentidos, desenvolvida por Mendes (2007) e inspirada na análise de conteúdo categorial desenvolvida por Bardin (2016). Neste estudo, salientou-se que diante de uma pressão por produção, o ritmo de trabalho dos artistas participantes, tornava-se intenso em determinados períodos. Ademais, Lima (2009) demonstrou que a necessidade de agradar ao público, como consumidor da criação artística, resultava no uso do humor como uma estratégia defensiva que lhes possibilitava lidar com a adversidade.

Bueno (2012) realizou um estudo com escritores literários, utilizando da psicodinâmica do trabalho, para analisar o sentido do trabalho em relação às vivências de prazer, sofrimento e adoecimento, na produção de uma obra literária. Em tal estudo, o autor, realizou entrevistas individuais e utilizou a técnica de análise discursiva para analisar o conteúdo das entrevistas. Os resultados da pesquisa indicaram que há a

prevalência das vivências de prazer em detrimento das vivências de sofrimento no trabalho do escritor literário, o que pode ser justificado pela forte identificação, uso da sublimação e criatividade no trabalho. Identificou-se que escrever pode ser tanto fonte de prazer, quanto de sofrimento, fato que dependerá do sentido atribuído ao trabalho pelo escritor. Constatou-se também que os escritores utilizam de maneira prioritária estratégias de defesa individuais, tendo em vista que seu trabalho pode ser solitário. As vivências de sofrimento constatadas dizem respeito ao acúmulo de jornadas de trabalho, e instabilidade financeira decorrente da remuneração variável.

Segnini (2010) analisou a relação existente entre o trabalhador bailarino e a organização do trabalho, fundamentada na psicodinâmica do trabalho, por intermédio de um estudo de caso do Balé da Cidade de São Paulo. Desse modo, foram realizadas nove entrevistas individuais, junto a nove profissionais envolvidos na construção de um determinado espetáculo. Em conjunto com as entrevistas individuais, Segnini (2010) realizou observações do trabalho dos artistas, análise documental e bibliográfica. Através da pesquisa, observou-se que a dança como trabalho acaba por demandar um processo de submissão à disciplina, à exigência da busca pela perfeição, às relações hierárquicas e competitivas construídas pela organização do trabalho. Processos que podem ser vivenciados pelos bailarinos como fontes de sofrimento psíquico e bloqueadores da criatividade. As estratégias coletivas observadas em tal estudo, podem ser resumidas em três dimensões: a cisão entre o artista criador e o artista executor, a onipotência e a valorização da dor. Observou-se também, que a aposentadoria na dança era vislumbrada pelos bailarinos analisados como um futuro amedrontador, no qual será necessário reconstruir a identidade profissional, bem como uma ameaça à sobrevivência, uma vez que são trabalhadores desprovidos de vínculos de seguridade social, conforme preconiza a legislação trabalhista vigente no país.

Já Ferreira (2011b), realizou um estudo com objetivo de analisar o trabalho vivo de produção literária. Para tal feito, o autor analisou 33 entrevistas e depoimentos de escritores publicadas no Brasil, nos 25 anos anteriores a pesquisa. O conteúdo das entrevistas e depoimentos foi analisado a partir da análise núcleo de sentidos, desenvolvida por Mendes (2007) e inspirada na análise de conteúdo categorial desenvolvida por Bardin (2016). Em seu estudo, o autor apontou três aspectos relacionados ao prazer: prazer da invenção e da significação; prazer do encontro com o outro; prazer da dissonância. O sofrimento foi percebido como proveniente do encontro com o real. A partir da psicodinâmica do

trabalho, Ferreira (2011b) refere que o fazer literário, enquanto experiência frente ao real, tende a revelar a potência do trabalho vivo no processo de subjetivação.

Destaca-se também, o estudo desenvolvido por Alvarenga (2013). O autor analisou as vivências de prazer e de sofrimento no trabalho de músicos da Orquestra Sinfônica da Amazônia, baseando-se em pressupostos da psicodinâmica do trabalho. Com o intuito de alcançar os objetivos propostos pela pesquisa, o autor realizou entrevistas individuais e coletivas com um total de nove músicos integrantes da Orquestra Sinfônica da Amazônia. Como técnica de análise de dados do conteúdo das entrevistas, optou-se por fazer uso da análise de núcleo de sentidos, desenvolvida por Mendes (2007) e inspirada na análise de conteúdo categorial desenvolvida por Bardin (2016). Com a pesquisa, identificou-se que a pouca possibilidade de o músico adequar as normas da organização do trabalho a seus desejos e necessidades, acaba ocasionando em uma redução do poder sublimatório da atividade, o que produz acúmulo de tensão, sofrimento. Constatou-se que as vivências de prazer associadas ao trabalho do músico da Orquestra Sinfônica da Amazônia, podem ser decorrentes do reconhecimento do público e da possibilidade de exercer a profissão de livre escolha.

Ressalta-se que não foram encontrados estudos envolvendo psicodinâmica do trabalho e arte nos estudos organizacionais, e que não foram encontrados estudos que se utilizassem da psicodinâmica do trabalho para investigação da influência do processo de mercantilização da cultura nas vivências de prazer-sofrimento dos trabalhadores do setor cultural, nas diversas áreas de conhecimento. Consoante ao que aqui foi apresentado, percebe-se a carência de estudos que investiguem a influência do processo de mercantilização da cultura nas vivências de prazer-sofrimento dos trabalhadores do setor cultural.

4. MÉTODO

A palavra faz nascer o que não existia antes de ser pronunciada.

Christophe Dejours (2004b)

Neste capítulo serão apresentados os posicionamentos epistemológicos, bem como os procedimentos metodológicos a que esta pesquisa se propõe. Assim, para o desenvolvimento do percurso teórico do presente capítulo, apresentar-se-á, primeiramente, o delineamento da pesquisa, o qual será abordado a partir de duas perspectivas, uma técnica e uma epistemológica. Posteriormente, discutir-se-á a respeito do universo de pesquisa proposto. Levantar-se-á ainda, aspectos relativos aos instrumentos e procedimentos de coletas de dados. Por fim, argumentar-se-á a respeito análise de dados de acordo com a Análise Clínica do Trabalho de Mendes e Araújo (2012) e com a Análise de Conteúdo Categorical de Bardin (2016).

4.1 DELINEAMENTO DA PESQUISA

Para Lakatos e Marconi (2003), os procedimentos metodológicos dizem respeito ao conjunto de atividades racionais e sistemáticas que permitem alcançar com maior segurança o objetivo almejado. Assim, a delimitação desta pesquisa será considerada a partir de duas perspectivas, uma metodológica e uma teórico-epistemológica. Da perspectiva metodológica, realizou-se uma pesquisa qualitativa, de corte temporal transversal.

Segundo Creswell (1998, p.15), a pesquisa qualitativa pode ser caracterizada como “um processo de investigação e entendimento baseado em tradições de investigação metodológicas que exploram o problema humano e social”. No qual, “o pesquisador constrói um quadro complexo e holístico, analisa palavras, reporta detalhadamente as visões de informantes e conduz o estudo em um campo natural”.

Denzin e Lincoln (2006) vislumbram que a pesquisa qualitativa é, um campo de investigação, que envolve a coleta de uma variedade de materiais empíricos e que dessa maneira tende a não privilegiar uma única prática metodológica em relação a outra. Para as autoras “a pesquisa qualitativa é uma atividade situada que localiza o observador no mundo” (DENZIN e LINCOLN, 2006, p. 17).

Ressalta-se que em relação a amostragem, a pesquisa qualitativa não se baseia em critérios numéricos para garantir sua representatividade (MINAYO, 2001). Fraser e Gondim (2004, p.147) elucidam que “o critério mais importante a ser considerado neste processo de escolha não

é numérico, já que a finalidade não é apenas quantificar opiniões e sim explorar e compreender os diferentes pontos de vista que se encontram demarcados em um contexto”. Ao deixar de lado a representatividade baseada em critérios numéricos, a pesquisa qualitativa busca um aprofundamento, também subjetivo (DEMO, 2001).

Para Dejours *et al.* (2014, p.22),

não é possível quantificar uma vivência, que é em primeiro lugar e antes de tudo qualitativa. O prazer, a satisfação, a frustração, a agressividade, dificilmente se deixam dominar por números. Da mesma forma pode falar-se de uma armadilha quando se quer dar conta em termos objetivos de uma vivência individual ou coletiva que é, por definição, subjetiva.

Cabe destacar que apesar do privilegiamento a pesquisa qualitativa em psicodinâmica, não se faz uma oposição ao uso de técnicas quantitativas (MERLO; MENDES, 2009), que podem ser pertinentes a pesquisas associadas ao posicionamento interpretativista (LÓPEZ; SCANDROGLIO, 2007). Desse modo, neste estudo foram mencionados aspectos quantitativos relacionados ao contexto de trabalho artístico no Brasil, embora os aspectos qualitativos sejam o foco deste estudo.

Na abordagem qualitativa existem diferentes maneiras de ordenar o conhecimento científico. Com o intuito de tornar mais claras as opções metodológicas e suas correspondentes bases epistemológicas, López e Scandroglio (2007) trazem à luz cinco paradigmas: positivismo, empirismo lógico, pós positivismo, interpretativismo e o construcionismo. O presente estudo orienta-se a partir do paradigma interpretativista, buscando a compreensão dos atores a respeito dos fenômenos sociais, sem exclusão radical de métodos quantitativos (LÓPEZ; SCANDROGLIO, 2007).

Ainda em relação à perspectiva metodológica do presente trabalho, ressalta-se que o corte temporal realizado foi o transversal, pois abordar-se-á o universo de pesquisa em um determinado contexto sócio histórico em um período de tempo específico (RICHARDSON, 1999).

Da perspectiva teórico-epistemológica, a abordagem segue pressupostos baseados na psicodinâmica do trabalho. A metodologia da pesquisa em psicodinâmica do trabalho foi construída inicialmente com base em pressupostos da psicopatologia do trabalho e com certa influência da ergonomia (DEJOURS *et al.*, 2014). Em 1990, Dejours introduziu a clínica do trabalho como intimamente relacionada à pesquisa em psicodinâmica do trabalho (MENDES, 2007c; MENDES; ARAÚJO,

2012). A clínica do trabalho é uma maneira de colocar o trabalho em análise,

é um processo de revelação e tradução dos seus aspectos visíveis e invisíveis, que expressam uma dinâmica particular, inserida numa intersubjetividade própria a cada contexto, e que permite o acesso aos modos de subjetivação, às vivências de prazer-sofrimento, às mediações e ao processo saúde-adoecimento (MENDES, 2007c, p.65).

Do ponto de vista epistemológico, a psicodinâmica do trabalho é uma teoria de natureza crítica do trabalho (MENDES, 2007a; MERLO E MENDES, 2009), que compreende dimensões da construção-reconstrução das relações existentes entre sujeitos-trabalhadores e a realidade concreta de trabalho. Vislumbra articular a emancipação do sujeito do trabalho. Tece críticas ao trabalho prescrito, desestabiliza o que já está posto, e acaba por traduzir o trabalho a partir dos processos de subjetivação e vice-versa (MENDES, 2007a).

As especificidades da clínica psicodinâmica exigem uma qualificação teórico-metodológica, que seja capaz de articular a teoria social e do sujeito, a uma condução centrada na escuta do outro. O processo de fala-escuta implica em algo que vai além do falar-ouvir, requerendo, assim, que o pesquisador escute o não dito, o silenciado, o oculto (MENDES; ARAÚJO, 2012). Por intermédio desse processo, pode-se buscar, junto ao coletivo de trabalho revelar o que não é visível e construir estratégias que permitam a ressignificação do sofrimento, um novo sentido ao trabalho e espaço para ações na organização do trabalho (MENDES, 2007c; MENDES; ARAÚJO, 2012).

A clínica do trabalho parte de algumas questões centrais. Importa para a clínica do trabalho o acesso ao invisível, apreender a prática do trabalho, o trabalho vivo, a mobilização para o fazer, o engajamento da inteligência, do saber fazer e da subjetividade (MENDES, 2007c). Na clínica do trabalho há o privilegiamento da fala, principalmente, a fala coletiva (MENDES, 2007c). Dessa forma, o método desenvolvido por Dejourns, ocorre por intermédio de sessões coletivas (MENDES, 2007c; DEJOURS *et al.*, 2014), e é composto por três etapas distintas (MENDES; ARAÚJO, 2012; DEJOURS *et al.*, 2014). A primeira etapa é denominada de pré-pesquisa, podendo ser caracterizada pela análise da demanda. Já a segunda etapa, trata da pesquisa propriamente dita, ou seja, o momento em que são discutidas coletivamente as relações existentes entre a organização do trabalho e as vivências de prazer-sofrimento no trabalho.

A terceira etapa consiste na validação dos resultados (MENDES; ARAÚJO, 2012; DEJOURS *et al.*, 2014).

Ressalta-se que apesar da psicodinâmica do trabalho privilegiar o método desenvolvido por Dejours, ela não permanece restrita a ele (MENDES, 2007c; MENDES; ARAÚJO, 2012). Algumas adaptações à proposta inicial devem ser efetuadas “para atender às especificidades das demandas do contexto sócio histórico e cultural” do país de realização da pesquisa (MENDES; ARAÚJO, 2012, p.43).

Desse modo, Mendes (2007c) propõe algumas variações e adaptações das técnicas de coleta de dados, que apesar de apresentarem diferenças da proposta inicial de Dejours, mantém os princípios centrais da psicodinâmica. Entre as técnicas de coletas de dados sugeridas por Mendes (2007c) estão: entrevistas semiestruturadas abertas, que podem ser tanto individuais quanto coletivas; sessões coletivas com grupos de trabalhadores. No que tange à análise dos dados, as pesquisas em psicodinâmica possuem uma abordagem predominantemente qualitativa, apoiadas em seu arcabouço teórico (MERLO; MENDES, 2009).

4.2 UNIVERSO DE PESQUISA

Conforme outrora mencionado, inúmeros setores e atividades profissionais possuem dimensão simbólica, mas não necessariamente devem ser consideradas pertencentes ao setor cultural ou conectadas à atividade artística. Como exemplo pode-se salientar a definição de economia criativa, que possui ampla abrangência, compreendendo setores que apesar de possuírem dimensão simbólica, não necessariamente fazem parte do setor cultural (FGV, 2015; MENDER, 2005). De acordo com FGV (2015), o setor correspondente à economia criativa transcende ao setor tipicamente conectado à produção artístico-cultural (música, dança, teatro, artes visuais²⁴, literatura, patrimônio cultural e circo), também reconhecido como campo da economia da cultura, concebendo atividades

²⁴ Conforme o Plano Nacional de Artes Visuais (BRASIL, 2011, p. 20), “integram o círculo das Artes Visuais aquelas formas de expressão artística que, tendo como centro a visualidade, gerem - por quaisquer instrumentos e ou técnicas - imagens, objetos e ações (materiais ou virtuais) apreensíveis, necessariamente, através do sentido da visão, podendo ser ampliado a outros sentidos. (...). É necessário antes de qualquer diagnóstico, redefinir as Artes Visuais como um território que incorpora hoje diversas áreas de expressão, além das Artes Plásticas consideradas convencionais (pintura, escultura, desenho, gravura, objeto)”.

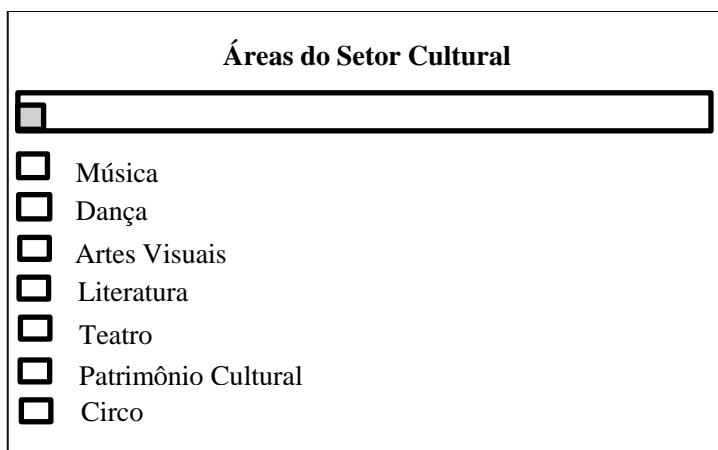
relacionadas à indústria de conteúdos, à arquitetura, ao design. (BRASIL, 2011; FGV, 2015).

Haja vista a complexidade concernente à organização e definição dos setores denominados criativos e culturais, Throsby (2001b), elaborou um modelo que categoriza tais atividades em três círculos concêntricos. No cerne do modelo encontram-se as artes criativas tradicionalmente conhecidas como: artes visuais; literatura; patrimônio cultural; música; dança; artesanato; artes performáticas; e práticas que envolvem o uso de tecnologia (arte multimídia).

Assim, um primeiro critério para a seleção dos artistas abrangidos por este estudo foi relacionado às suas área de atuação. Nesse sentido, objetivou-se selecionar artistas que atuassem em áreas do setor cultural que estivessem em consonância com as áreas abrangidas pela delimitação de economia da cultura, realizada pela Fundação Getúlio Vargas (2015), e com núcleo do modelo composto de três círculos concêntricos, proposto por Throsby (2001b).

Com base nos critérios anteriormente descritos, optou-se por universo de pesquisa, artistas da grande Florianópolis atuantes nas seguintes áreas:

Figura 5 – Áreas do Setor Cultural Compreendidas pelo Estudo



Fonte – Elaborado pela autora com base em Thorsby (2001b) e FGV (2015)

Outro critério para a seleção dos artistas abrangidos por este estudo foi o delineamento de um grupo de artistas a partir da satisfação

de alguns pressupostos, pois definir quem é um artista, é uma tarefa árdua, independente da área do setor cultural compreendida (KARTTUNEN, 1998; MENDER, 2002; BENDASSOLI, 2009). Tal como o termo cultura, o termo artista é considerado polissêmico e de difícil definição e operacionalização em pesquisas (WASSAIL; ALPER, 1985; JEFFRI; THROSBY, 1994; KARTTUNEN, 1998; THROSBY, 1996, 2001b; MENDER, 2002; BENDASSOLI, 2009).

Throsby (2001b) elucida que o profissionalismo nas artes subsiste a um conjunto complexo de atributos, em que nenhum deles por si só pode ser condição suficiente para considerar a alguém um artista, e que nem todos são condições necessárias. Dessa forma, o autor sugere que o delineamento de um grupo de artistas profissionais deve depender da aplicação de um conjunto de critérios que podem exigir que o sujeito satisfaça dois ou mais dos seguintes pressupostos:

- Demonstrar evidência de aceitação pelos pares;
- Possuir qualificações educacionais adequadas e/ou ter um conjunto suficiente de experiência em atividades artísticas ao invés de treinamento formal;
- Gastar uma quantidade mínima de tempo no trabalho criativo durante um período determinado;
- Pertencer a um organismo de certificação;
- Ganhar certo nível de rendimentos advindo do trabalho artístico.

Desse modo, para a delimitação dos artistas abrangidos por este estudo, foi necessária a satisfação de pelo menos dois dos pressupostos sugeridos por Throsby (2001b). Diante do objetivo de selecionar a base de participantes de artistas para este estudo, buscou-se localizar contatos de artistas, na internet, comunidades, sites, instituições, organizações, conforme os pressupostos anteriormente descritos. Após o estabelecimento de uma lista de potenciais participantes, realizou-se contato para verificar a existência de interesse para participar deste estudo. Entre os potenciais participantes, vinte quatro artistas afirmaram possuir interesse em participar do estudo. Dentre os quais, quatro foram convidados a participar de entrevistas individuais semiestruturadas em profundidade, após aplicação do questionário e da realização de uma entrevista semiestruturada, a respeito de sua história e trajetória profissional, para verificação do cumprimento dos critérios anteriormente estabelecidos.

Destaca-se que anteriormente à qualificação, pretendíamos abranger um número maior de artistas e realizar uma entrevista semiestruturada com cada um deles. Após sugestões na qualificação deste projeto, resolvemos diminuir o número de artistas participantes da pesquisa, e realizarmos entrevistas semiestruturadas em profundidade e observação de sua rotina de trabalho. Assim, fizeram parte desta pesquisa quatro artistas atuantes na região da grande Florianópolis, sendo uma mulher e três homens, que pertencem a distintas áreas da esfera artística. Dentre eles, um possuía escolaridade de segundo grau completo, uma estava com a graduação em andamento, e os outros dois, curso superior completo. À época da pesquisa, setembro a dezembro de 2016, um deles era solteiro, uma morava na casa dos pais com o namorado e os outros dois eram casados. No que diz respeito à faixa etária, o primeiro tinha 31 anos, a segunda, 25 anos, o terceiro, 29 anos, e o quarto, 49 anos.

No que tange ao tempo de experiência na esfera artística, o primeiro trabalhava na área há aproximadamente, 5 anos, a segunda possuía 20 anos de experiência como dançarina e quatro anos como professora de dança, o terceiro possuía cerca de 20 anos de experiência na música e 10 anos trabalhando como músico, e o quarto estava com aproximadamente 30 anos de trabalho artístico. Para preservar, a identidade dos participantes, seus nomes foram substituídos, neste estudo, por: Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo.

4.3 INSTRUMENTOS E PROCEDIMENTOS DE COLETAS DE DADOS

De modo a investigar se o grupo de artistas que afirmaram possuir interesse em participar deste estudo atendiam aos critérios anteriormente descritos, aplicou-se um questionário elaborado com base nos pressupostos de Thorsby (2001b) e FGV (2015), e realizou-se uma entrevista semiestruturada, a respeito da história e trajetória profissional de cada artista. Após a aplicação do questionário que se encontra no Apêndice A deste trabalho, realização das entrevistas semiestruturadas individuais, a respeito da história e trajetória profissional de cada artista (conforme pode ser percebido no Apêndice B), e delimitação do grupo de artistas participantes desta pesquisa, com base nos pressupostos de Thorsby (2001b) e FGV (2015), utilizou-se os seguintes instrumentos para que o trabalho de campo seja realizado:

- Roteiros de entrevistas semiestruturadas individuais em profundidade – realizadas após delimitação do grupo de

artistas –, em que foram tratados assuntos como a identificação dos artistas com seu trabalho, vivências de prazer-sofrimento inerentes ao trabalho artístico, mercantilização do setor cultural, e histórico profissional do artista, conforme pode ser observado no Apêndice C, deste trabalho;

- Observação do processo de trabalho, de acordo com a disponibilidade de cada artista.

Segundo Mendes (2007c), entrevista em psicodinâmica do trabalho é uma técnica de coleta de dados, individual ou coletiva, que prioriza a escuta como uma premissa básica. O momento da entrevista torna-se um processo no qual vínculos são formados e conteúdos latentes e manifestos podem ser revelados por meio da fala-escuta-fala. Nesse sentido, não se deve adotar um roteiro de entrevista rigidamente prescrito, pois ao considerar a escuta e a fala do sujeito como prioridade, o pesquisador deve levar em conta à lógica subjetiva de discurso.

Desse modo, com o intuito de considerar a escuta e a fala do sujeito como prioridade, favorecendo assim a livre expressão dos participantes, elaborou-se um roteiro de entrevista formado por questões, baseadas nos três eixos de análise da psicodinâmica do trabalho (organização do trabalho; mobilização subjetiva; sofrimento defesas e patologias). Salienta-se que as questões elaboradas não são associadas a um roteiro a ser estritamente seguido, pelo contrário, tais questões indicam uma sugestão de trajetória para que seja possibilitado ao pesquisador explorar os temas da pesquisa.

No que concerne à observação do processo de trabalho, cumpre salientar que a mesma foi realizada conforme a disponibilidade de cada artista e registrada por meio da escrita de situações observadas e de fotografias incluídas no diário de campo da pesquisadora. Destaca-se ainda, que a observação do processo de trabalho ocorreu conforme o que Lakatos e Marconi (2003), caracterizam como observação não participante. Para os autores, na observação não participante, o pesquisador “presencia o fato, mas não participa dele; não se deixa envolver pelas situações; faz mais o papel de espectador.” (LAKATOS; MARCONI, 2003, p.193).

Salienta-se que anteriormente à delimitação do grupo de artistas participantes deste estudo, e à utilização dos demais instrumentos de coletas de dados, utilizou-se o termo de consentimento livre e esclarecido (conforme pode ser vislumbrado no Apêndice D deste trabalho), de maneira a permitir que os potenciais participantes confirmassem seus

interesses em participar da pesquisa e se tornassem conscientes de seus direitos.

4.4 ANÁLISE DOS DADOS

Mendes e Araújo (2012) desenvolveram uma técnica denominada de Análise Clínica do Trabalho (ACT), para organizar os conteúdos das falas dos entrevistados, com base na qualidade e no significado do discurso. Na ACT, o conteúdo das verbalizações é analisado coletivamente, não sendo o sujeito, individualmente, objeto de atenções, mas sim o significado atribuído coletivamente ao trabalho. O conteúdo das verbalizações, deve ser analisado coletivamente, ainda, considerando-se os paradoxos de linguagens e as contradições; as negações de percepções; se os assuntos se tornam objetos de discussão ou ocultação; a inversão das proposições; as falhas e as faltas de comentários em relação ao tema principal. Nesse sentido, as falas devem ser analisadas de forma articulada (MENDES; ARAÚJO, 2012).

Com vistas a capturar os conteúdos da clínica do trabalho, Mendes e Araújo (2012) propõem que a ACT seja realizada em três etapas:

Etapa I – Análise dos Dispositivos Clínicos – Refere-se aos resultados da análise da demanda²⁵, os processos de elaboração e perlaboração, construção de laços afetivos, interpretação. Os dados obtidos nessa etapa advêm do memorial e diário de campo;

Etapa II – Análise da Psicodinâmica do trabalho – Etapa correspondente aos três eixos de análise da psicodinâmica do trabalho, fomentada pela transcrição das sessões ou registro das falas. Cabe ressaltar que os eixos de análise podem variar, bem como seus respectivos temas, de acordo com os casos estudados;

- Eixo I – Organização do Trabalho – divisão de tarefas, normas e regras; exigências técnicas, tempos e ritmos, relações sócio profissionais, estilos de gestão, responsabilidade, e riscos;

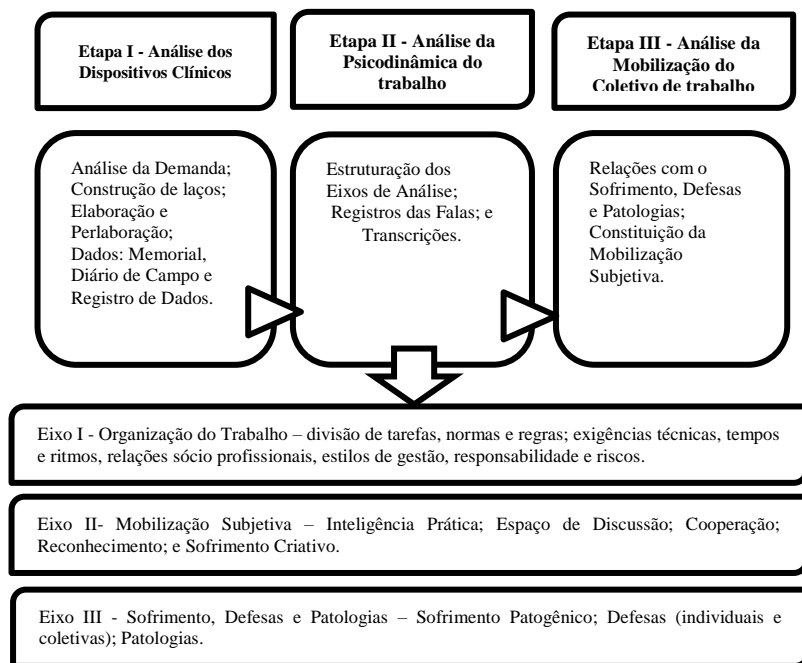
²⁵ No que tange à análise da demanda, alguns instrumentos, estruturados e validados psicometricamente no Brasil, para realização de pesquisa diagnóstica e identificação de grupos em risco de adoecimento, são sugeridos por Mendes e Araújo (2012). Dois desses instrumentos são o Inventário de Riscos de Sofrimento Patogênico no Trabalho – IRIS, e o Inventário de Trabalho e Riscos de Adoecimento – ITRA, contudo, o IRIS é o mais recomendado atualmente.

- Eixo II – Mobilização Subjetiva – Inteligência Prática, Espaço de Discussão, Cooperação, Reconhecimento, e Sofrimento Criativo;
- Eixo III – Sofrimento, Defesas e Patologias – Sofrimento Patogênico, Defesas (estratégias individuais e coletivas, e modos de manifestação), e Patologias.

Etapa III – Análise da Mobilização do Coletivo de trabalho – Destina-se a analisar a relação entre as vivências de prazer-sofrimento no trabalho e mobilização do coletivo para transformação de experiências originárias de patologias.

Com o objetivo de sintetizar e elucidar a técnica desenvolvida por Mendes e Araújo (2012), segue ilustração da ACT.

Figura 6 – Análise Clínica do Trabalho (ACT)



Fonte - Adaptado de Mendes e Araújo (2012)

Por tratar de entrevistas individuais semiestruturadas em profundidade, este estudo não desenvolveu a Clínica do Trabalho, mas amparou-se em tais entrevistas, utilizando-se dos três eixos de análise da segunda etapa²⁶ da ACT, como categorias de análise previamente definidas. Desse modo, o conteúdo das entrevistas foi analisado com base no método de análise de conteúdo categorial desenvolvida por Bardin (2016), partindo de categorias de análise previamente definidas, e elaboradas conforme os três eixos de análise da Análise Psicodinâmica do Trabalho. Salienta-se que a única adaptação realizada nos temas correspondentes aos eixos de análise, ocorreu nas temáticas referentes a mobilização subjetiva, pois optou-se em tratar em tal temática, apenas dos seus elementos constitutivos. Desse modo, o sofrimento criativo, foi tratado junto do eixo sofrimento, defesas e patologias.

A análise de conteúdo categorial possui como objetivo o fato de dividir o conteúdo das falas dos entrevistados em categorias e/ou temas, de maneira que ao fim de uma categorização minuciosa, os conteúdos das falas possam proporcionar reflexões teóricas sobre aquilo que fora observado (VERGARA, 2006; BARDIN, 2016).

Categorizar implica isolar elementos para, em seguida, agrupá-los. As categorias devem ser: (a) exaustivas, isto é, devem permitir a inclusão de praticamente todos os elementos, embora nem sempre isso seja possível; (b) mutuamente exclusivas, ou seja, cada elemento só poderá ser incluído em uma única categoria; (c) objetivas, isto é, definidas de maneira precisa, a fim de evitar dúvidas na distribuição dos elementos; (d) pertinentes, ou seja, adequadas ao objetivo da pesquisa (Vergara, 2006, p.18.)

Posteriormente ao agrupamento do conteúdo verbal das entrevistas, tais conteúdos foram analisados, em conjunto com os dados obtidos através dos contatos com os artistas participantes deste estudo, à luz da psicodinâmica do trabalho e no referencial teórico a respeito da economia da cultura. No que tange ao agrupamento do conteúdo verbal das entrevistas, é válido elucidar, que buscou-se analisar os dados em sua totalidade, sem que se priorizasse, de modo exclusivo, àqueles com maior frequência, seguindo assim, uma abordagem qualitativa.

Assim, como os instrumentos utilizados, as percepções subjetivas da pesquisadora compõem a análise dos dados. De maneira a

²⁶ Conforme pode ser observado na figura anterior, a segunda etapa da ACT trata-se da Análise da Psicodinâmica do Trabalho.

tentar reduzir o risco de análises enviesadas, que venham a extrapolar o que foi dito, a discussão dos dados com pesquisadores não envolvidos diretamente no campo deve ser considerada imprescindível para a construção de uma interpretação consistente e próxima da realidade encontrada na pesquisa. Neste estudo, as discussões com a orientadora representaram tal espaço.

5. EXPERIÊNCIAS DO REAL E SUAS NARRATIVAS

O artista cativa uma parte do nosso ser (...) com algo que é doado e não pode ser adquirido – que é, portanto, muito mais duradouro.

Joseph Conrad (1926).

Neste capítulo apresentar-se-á respectivamente os casos de Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo. Salienta-se que os nomes dos artistas foram modificados para preservar às suas identidades, e que foi oportunizado a cada sujeito escolher um pseudônimo para ser usado neste estudo. Cada pseudônimo escolhido possui um significado especial ao artista, contudo, convém destacar a escolha de Equilibrista. Segundo a artista, o uso da palavra Equilibrista é uma analogia à carreira artística, inspirada na música, “O bêbado e a equilibrista” de João Bosco e Aldir Blanc, interpretada por Elis Regina²⁷. Diante da insegurança financeira, ausência de vínculos formais de trabalho, e de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT, Equilibrista relata que o artista *“permanece em uma corda bamba, buscando equilibrar as coisas, e chegar ao final da corda”*.

Para o desenvolvimento do percurso do presente capítulo, buscar-se-á, primeiramente, apresentar um breve relato do contato com cada um dos artistas, haja visto, a riqueza de dados que cada contato apresentou, para os objetivos desta pesquisa e para busca da psicodinâmica do trabalho em traduzir, inclusive, o não dito. Posteriormente, discutir-se-á a respeito da história e trajetória de vida dos artistas participantes deste estudo. Por fim, apresentar-se-á agrupado em categorias, o conteúdo expresso verbalmente pelos artistas, a respeito do trabalho artístico.

O agrupamento dos conteúdos verbais será apresentado de acordo com categorias que foram previamente definidas, a saber: Organização do trabalho; Mobilização subjetiva; e Sofrimento, defesas e patologias. Ressalta-se que as categorias de análise descritas,

²⁷ Salienta-se que Equilibrista desenvolveu, com base em tal música, uma coreografia que vem sendo por ela solada nos últimos eventos de dança, os quais participou. A música o bêbado e a equilibrista foi gravada em 1979 e tornou-se um hino à anistia no fim da ditadura militar. Assim, o bêbado refere-se a classe artística, representada por Carlinhos. O traje de luto do bêbado, correspondia ao estado, marcado pela ausência de liberdade de criação, no qual a classe artística se encontrava. A “Equilibrista”, por sua vez, pode ser compreendida como um fio de esperança que começava a surgir na democracia. Nesse sentido, tanto a classe artística quanto a esperança na democracia, necessitavam se equilibrar em suas cordas bambas para assim alcançarem seus objetivos.

correspondem aos três eixos da Análise Psicodinâmica do Trabalho, conforme proposto por Mendes e Araújo (2012).

A categoria organização do trabalho corresponde ao primeiro eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho e possui oito temas, a saber: Tipos de tarefas; Divisão do trabalho; Normas e regras; exigências técnicas; Relação com os pares e chefia; Estilos de gestão; Responsabilidades e riscos. Destaca-se que outros temas podem emergir na análise, bem como alguns podem não estar presentes em todos os casos estudados. A categoria mobilização subjetiva corresponde ao segundo eixo, e seus elementos constitutivos são: inteligência prática; espaço público de discussão; cooperação e reconhecimento. Já a categoria sofrimento, defesas e patologias, corresponde ao terceiro eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho. Destaca-se que apesar de cada eixo possuir seus respectivos temas, outros podem emergir na análise, bem como alguns podem não estar presentes em todos os casos estudados.

5.1 A ARTE DOS ENCONTROS: Relatos dos contatos com Luiz

Luiz foi indicado como um potencial artista para este estudo por uma produtora de teatro que conheci através de um graduando em administração que cursou uma disciplina em que eu era estagiária docente. Após a indicação de Luiz, busquei conhecer um pouco de seu trabalho pela internet. Posteriormente as informações obtidas, decidimos, no mês de junho de 2015, contatá-lo para explicar um pouco do estudo a ser desenvolvido e verificar se ele possuía interesse em participar. Desde o primeiro contato o artista mostrou-se solícito e interessado a participar do estudo.

A partir do primeiro contato realizado, por intermédio página do *facebook* do grupo de teatro o qual Luiz integra, o artista disponibilizou-se a conversar com os demais componentes do grupo convidando-lhes a participar do estudo, caso fosse um número maior de participantes. Assim como em relação aos demais artistas que demonstraram possuir interesse em participar da pesquisa, combinei que entraria em contato novamente após agosto, mês em que ocorreu a qualificação do projeto de dissertação.

No mês de setembro procurei Luiz, novamente pelo *facebook*, buscando verificar se o mesmo ainda possuía interesse em participar da pesquisa e convidando-o a marcarmos uma data para que conversássemos pessoalmente. O artista prontamente aceitou marcarmos uma data e sugeriu quem nos encontrássemos no centro cultural que sedia o grupo de teatro integrado por Luiz. Combinamos que nos encontramos em uma quinta-feira à tarde “*a partir das 14:00*”.

Conforme o combinado, fui até a casa encontrar com Luiz, “*a partir das 14:00*”, na data solicitada. Tendo em vista o fato de que não conhecíamos muito a respeito da história e trajetória profissional de Luiz, a ideia era que no primeiro encontro houvesse uma aproximação e apenas em um segundo momento, seria aplicado o questionário com o artista e realizado o bloco de perguntas referentes a história e trajetória profissional, para que verificássemos se Luiz atendia aos critérios necessários para participar deste estudo.

Expliquei a Luiz, com maior detalhamento, a respeito da proposta de pesquisa, e sobre a possibilidade de marcarmos uma nova data para a primeira entrevista e aplicação do questionário. O artista concordou com a realização da entrevista em uma nova data e questionou se existia a possibilidade de ele ficar com o questionário e trazer respondido no próximo encontro. Concordei com a proposta do artista, e lhe entreguei o questionário. Transcorridas as explicações necessárias, Luiz me levou para conhecer outros cômodos do centro cultural. Enquanto conhecia o espaço físico, o ator me contou a respeito da história do local. Luiz referiu que toda a manutenção do espaço e reforma da casa para adaptá-la à estrutura necessária a um centro cultural e sede de um grupo de teatro, fora realizada pelos integrantes do grupo. Fato que incluiu: pinturas, instalação de piso de madeira, fechamento de janelas, e demais adaptações. O artista, afirmou ainda, que é difícil viver do teatro em Florianópolis – apesar de Florianópolis ser uma capital de Estado –, e que o atual contexto econômico e político do país, acabam lhes trazendo ainda mais instabilidades financeiras. Conversamos mais um pouco, Luiz ficou de me passar via *facebook*, uma data para a primeira entrevista, em seguida, nos despedimos.

Luiz entrou em contato comigo e referiu que poderíamos realizar a primeira entrevista no início de outubro, em uma quinta-feira, “*a partir das 14:00*”, no centro cultural. Compareço ao local, de acordo com o combinado, assim que cheguei, Luiz me entregou o questionário respondido e aceitou realizar a primeira entrevista. Desse modo, lhe entreguei o termo de consentimento livre e esclarecido e lhe expliquei a respeito de seus direitos enquanto participante deste estudo. Também informei ao artista, que poderia ser necessária a realização de mais entrevistas e perguntei se o mesmo aceitaria a participar. Luiz aceitou, e em seguida iniciamos à entrevista.

Após verificar que o mesmo atendia aos critérios necessários a este estudo, resolvi dar sequência nas entrevistas com o artista. Assim, fiquei de entrar em contato com o artista, para agendarmos uma outra data para uma nova entrevista. Cabe ressaltar, que todas as entrevistas com

Luiz foram realizadas no centro cultural onde o mesmo trabalha, devido sua disponibilidade.

As entrevistas seguiram o conteúdo dos eixos temáticos dos roteiros semiestruturados, conforme apresentado no capítulo referente aos procedimentos metodológicos. De tal forma, na entrevista 2 tratou-se a respeito da organização do trabalho do trabalho artístico, na entrevista 3 abordou-se a temática mobilização subjetiva e na entrevista 4, sofrimento, defesas e patologias.

No dia 16 de novembro recebi uma mensagem via *facebook* de Luiz convidando-me a participar de uma aula do curso de iniciação teatral, cujo objetivo é a iniciação cênica de jovens e adultos, que aconteceria no dia seguinte das 19:30 às 22:00, no centro cultural em que o artista trabalha. De acordo com o combinado, me desloquei ao centro cultural para participar da aula de teatro. Ao encontrar com Luiz, fui informada de que o professor, a quem o artista auxilia nas aulas, não estaria presente devido à realização de uma apresentação, e que outra pessoa iria substituí-lo.

Dessa maneira, fui apresentada à professora substituta e aos participantes da aula. Transcorridas as apresentações e após uma breve conversa, a aula foi iniciada. Na primeira parte da aula foi realizado um alongamento, e fomos informados que a aula seria destinada ao aprimoramento de técnicas vocais. Trabalhou-se ainda: projeção de voz, usando o diafragma e articulando bem a musculatura facial; clareza e extensão vocal.

De modo a possibilitar o desenvolvimento das técnicas vocais trabalhadas em aula, foram realizadas atividades nas quais os participantes deveriam criar cenas utilizando tais técnicas. Ressalta-se que as cenas deveriam ser realizadas de costas para quem estava assistindo, para que os atores treinassem a projeção vocal.

Realizadas as atividades relacionadas às técnicas vocais, foi organizada uma atividade de encerramento. Nessa atividade, dois participantes deveriam realizar uma cena escolhida pela plateia, sem utilizar a fala, e outro participante dublaria as vozes. Após o encerramento da aula de teatro, um dos participantes me convidou para comparecer à apresentação final do curso de montagem teatral, cujo professor assistente foi Luiz. Conforme acordado, no dia 04 de novembro fui ao centro cultural para “assistir” à apresentação. A figura a seguir ilustra o momento em que os atores estavam encenando uma rádio esportiva, de costas para a plateia.

Figura 7 - Fotografia de uma Aula de Teatro



Fonte: Acervo da autora

O curso de montagem teatral é voltado a jovens e adultos que já possuem experiência com teatro, e trata-se de uma proposta de desenvolvimento da montagem teatral, passando por processos como pesquisa de temas, confecção de cenários e figurinos. Desse modo, a apresentação final do curso não ocorre em apenas um cômodo do centro cultural, pelo contrário, os artistas ocupam todos os espaços disponíveis, havendo mudanças de cenários e a participação do público. A Figura a seguir ilustra parte da apresentação realizada pelos participantes do curso de montagem teatral.

Figura 8 – Fotografia da Apresentação Final do Curso de Montagem Teatral



Fonte: Acervo da autora

Em um dos momentos da apresentação, eu e os demais sujeitos presentes na apresentação, fomos conduzidos a outra sala do centro

cultural, para comemorarmos o aniversário de quinze anos de uma das personagens. O local da festa estava decorado com balões, havia comida, bebida e música. Permanecemos no local por alguns minutos, e enquanto estávamos lá fomos inseridos na apresentação, como se fizessemos parte do roteiro. Nesse instante entendi que não havia ido assistir à apresentação, mas sim participar dela.

5.2 A HISTÓRIA E A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE LUIZ

Luiz possui 31 anos de idade, nasceu em Florianópolis, Santa Catarina, é ator de teatro, produtor cultural, e professor auxiliar de iniciação cênica e montagem teatral. Graduado em publicidade e propaganda, pós-graduado em marketing estratégico, Luiz viu sua trajetória profissional se modificar após o contato com o teatro:

Eu nasci aqui em Florianópolis, minha trajetória profissional mudou no decorrer do caminho, eu comecei na verdade estudando na área de comunicação social. Minha formação foi em publicidade e propaganda pela UNISUL em 2009, durante o curso fiz estágio em assessoria de comunicação (...). Depois passei a trabalhar em agência de propaganda, área de marketing de empresas, área de comunicação, fiz uma pós-graduação em marketing estratégico também pela UNISUL (...), comecei paralelo a isso, comecei teatro numa escola de arte (...) (Luiz).

Quando adulto, fez aulas de teatro por dois anos e posteriormente foi convidado para fazer um papel como ator convidado em um espetáculo que estava sendo organizado por um grupo de teatro de Florianópolis. Após ser convidado para atuar no espetáculo anteriormente descrito, Luiz recebeu outros convites para participação em espetáculo, até ser chamado, no ano de 2013, para fazer parte do grupo como membro/ator fixo. As aulas de teatro, que inicialmente tratavam-se de um *hobby*, possibilitaram o convite a ele realizado e um envolvimento mais intenso com a arte.

Então na verdade enquanto aulas eu estava só fazendo aulas mesmo né e trabalhando em na agência, trabalhando em empresas e tal, mas depois desse convite como ator convidado e meu envolvimento maior enquanto ator fixo no grupo eu fui deixando de lado a área da publicidade, fui me envolvendo mais com isso né com área da cultura e da arte em específico no teatro (Luiz).

Enquanto criança, Luiz sempre teve interesse pelas artes cênicas, mas nunca havia feito aulas de teatro ou algum tipo de capacitação nessa área. Cresceu permeado de atividades extracurriculares como: inglês, espanhol e natação, mas em nenhum momento de sua infância ou adolescência teve contato com as artes cênicas, tal contato ocorreu na vida adulta.

Não foi uma coisa assim que meus pais colocaram ou uma vontade de criança. Eu já era adulto e falei não, quero já faz muito tempo, então vou fazer. Fui atrás, pesquisei, me inscrevi, comecei a fazer e percebi que gostava muito, que era realmente muito bom assim, e fez um bem muito grande (Luiz).

Com as aulas de teatro Luiz passou a sentir-se muito bem, além do auxílio na superação da timidez, ele frequentemente saía das aulas “feliz” e “animado”. A realização da vontade que, segundo o artista, “meio que sempre existiu” acabou aproximando e intensificando ainda mais o interesse de Luiz pelo teatro, principalmente após o convite para trabalhar como ator profissional.

(...) vontade já assistia, já tinha interesse enquanto fã, enquanto espectador né e quando eu entrei que dei o passo pra entrar assim, foi, me pegou de vez não tive escapatória. Ainda mais com o envolvimento passando da parte, digamos que de amador para profissional, eu não tenho formação acadêmica nessa área, mas passei a trabalhar num grupo que atua profissionalmente na cidade, o grupo hoje tem 13 anos, então se tornou sim meu trabalho, então eu não tenho como dizer que eu não trabalho como profissional da área.

A transição para a arte enquanto trabalho, nas palavras do artista, “não foi tão difícil, ao mesmo tempo foi um pouco complicada”. Após a inserção da arte em sua vida, Luiz que trabalhou em uma empresa, durante os anos de 2010 e 2011, com quem possuía contrato formal de trabalho e todos os benefícios trabalhistas assegurados pela Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), passou a trabalhar, no ano de 2011, como *freelance* na área de marketing e comunicação, e paralelamente como ator de teatro. Assim, Luiz permaneceu até o ano de 2014, quando resolveu passar a trabalhar exclusivamente na área artística, pois não conseguia mais conciliar os dois trabalhos.

Eu me vi tendo que abrir mão de um num momento, depois de outro em outro momento e não conseguindo me dedicar totalmente, daí como eu

tava mais envolvido aqui com a área cultural artística, que era o que tava me realizando mais digamos assim, eu abri mão do outro do outro lado de empresas de marketing digital da área de propaganda e passei a atuar só nessa área (Luiz).

Atualmente, Luiz trabalha como ator de teatro, produtor cultural, e professor auxiliar de iniciação cênica e montagem teatral, em um centro cultural de Florianópolis e no grupo de teatro sediado por tal centro.

Eu tô trabalhando no envolvimento com a arte direto com o grupo (...). Entrei no grupo e ali fiquei, aqui fiquei né, então meu envolvimento artístico é direto com o teatro e com o grupo, pelo menos por enquanto, não sei se vão aparecer mais coisas (Luiz).

Salienta-se que o centro cultural, no qual Luiz trabalha, trata-se de um espaço autônomo e independente, que não recebe incentivos financeiros governamentais ou privados. Tal centro cultural é mantido pelo rendimento proveniente do aluguel do espaço para apresentações musicais ou teatrais, e das mensalidades de alunos matriculados nas oficinas oferecidas (iniciação teatral, montagem teatral, interpretação audiovisual, laboratório de voz e poesia, aula de violão e guitarra, curso de teatro infantil, e curso de teatro para adolescentes.).

O artista considera que o mais difícil da transição do emprego formal, para trabalhar como artista, é a questão das incertezas que permeiam o contexto de trabalho do artista.

(...) quando eu era empregado de uma empresa eu tinha meu salário, minhas férias, minha carteira assinada e tal, tudo que o clássico que todo mundo tem digamos assim. (...) a parte mais difícil foi essa parte (...) que foi a essa coisa de não saber ao certo o que vem amanhã né, então trabalhando aqui a gente vira e mexe pegando falando assim o que a gente pode fazer, estratégias que a gente pode assumir pra ter um maior retorno financeiro, pra ter alguma segurança no ano que vem. Eu fui largando uma área que eu era empregado eu respondia as pessoas, mas tinha algumas seguranças, algumas certezas e fui vindo para uma área mais empreendedora, né?! (Luiz).

No presente momento, Luiz não possui vínculo formal de trabalho ou qualquer espécie de contrato de trabalho, e não realiza contribuições previdenciárias como autônomo, em suas palavras, “*tô bem no momento de incertezas e inseguranças*”. Destaca-se que as atividades

desempenhadas por Luiz no centro cultural, como a realização das oficinas de iniciação cênica e montagem teatral, enquanto professor assistente, não são atividades remuneradas. A renda do referido artista é derivada de trabalhos realizados, mediante contratações de apresentações, ou de projetos. Quando surgem apresentações, uma parte da renda é destinada ao caixa do grupo e uma parte que é dividida com os integrantes.

Então é isso a cada venda entra dinheiro ou até então através de projetos, mas é isso, geralmente por venda de apresentação chamando pra participar de festivais, de mostras, esse ano por exemplo não vai acontecer à mostra o festival Floripa teatro, o Isnard Azevedo, que acontece aqui em Florianópolis todos os anos não vai ter e o grupo costuma participar assim (...), é isso que eu digo assim quando eu falo de incerteza ou tal, porque é muito, a gente não sabe se vai conseguir vender, quando vai conseguir vender, se vai abrir um edital, se vai rolar um festival x, y, a gente manda material daí recebe um retorno positivo de um negativo de outro, então é muito... Incerto, realmente não consigo achar outra palavra (Luiz).

Diante das incertezas financeiras, Luiz acaba residindo com seus pais e recorrendo a eles para o pagamento de despesas relativas à saúde, alimentação e transporte. Ao comentar com Luiz que um dos artistas participantes da pesquisa utiliza uma frase para se referir a essas incertezas financeiras que permeiam a vida do artista – “a vida do artista é um dia passar a caviar e outro a cocoroca” –, Luiz sorri e fala:

Ótimo, é bem isso. É bem engraçado porque, tipo, no ano que eu entrei ou no ano seguinte a gente passou num festival em Resende no Rio de Janeiro. Então, foi muito legal assim, nós fomos até o Rio e tal, tipo entrou uma grana pra gente, ficou num hotel super legal lá e durante o caminho tudo pago assim, digo, com a grana que entrou, tipo a gente conseguiu pagar todos os restaurantes. A gente foi num grupo muito grande, assim, nós éramos oito. Eu acho, então foi uma viagem pro Rio super legal e tal, e daí agora por exemplo mês passado a gente tava sem nada sabe? Não tinha uma apresentação, aí fica nessa de meu Deus quando vai ter de novo? Sabe?! Ou mesmo esse ano, que a gente foi pra Belém e tal tudo com o dinheiro do grupo assim que a gente reuniu e foi lá e bancou e tal, chegou

lá e apresentou, recebeu dinheiro por aquelas apresentações e tal. É engraçado porque é bem isso assim. Muito pontual, assim, um dia entra uma grana, (...) um mês tem e no outro não (Luiz).

Luiz elucida que assim como é difícil para o artista manter-se exclusivamente da arte, diante da instabilidade financeira que permeia a sua carreira, manter um centro cultural aberto, trata-se de um desafio a ser transposto a cada dia, pois depende-se de fatores externos. No caso do centro cultural o qual Luiz trabalha, como não há o recebimento de incentivos financeiros governamentais ou privados, necessita-se que o público compareça nas apresentações, eventos e oficinas. Apesar de perceber um aumento do público nas apresentações, o artista relata que as pessoas ainda aparecem em pouco número.

A gente depende das pessoas nos eventos, a gente abre a casa de segunda a sábado e não vem, não aparece, aparece muito pouco. (...) não sei realmente por que e nem como mudar isso, né?! Digo, eu encaro muito o trabalho que a gente realiza aqui na casa, ainda antes com o grupo, como um trabalho de resistência. Acho que a tradição, a cultura, vai começar a mudar quando esses passos forem surgindo, lógico, quando os investimentos forem sendo dados e outras questões também, mas digo, atividades como essa daqui fazem parte desse dessa mudança (Luiz).

No ano de 2016, Luiz completou cinco anos de dedicação exclusiva à arte e finalizou um curso de pós-graduação em gestão cultural. Por intermédio de suas vivências como artista, e contato com artistas que possuem maior tempo de dedicação exclusiva à arte, o entrevistado percebe que o mercado de trabalho para o artista na grande Florianópolis “*é um mercado bastante difícil*”. Luiz afirma possuir a impressão de que a grande Florianópolis não comporta os artistas existentes na região: “*(...) não sei o que acontece por aqui. Não sei se é falta de investimento, se é falta de tradição, se é falta de cultura da cidade, enfim, mas ela não absorve esses artistas*”.

5.3 O OLHAR DE LUIZ A RESPEITO DO TRABALHO ARTÍSTICO

Neste tópico apresentar-se-á, agrupado em categorias baseadas nos três eixos da Análise Psicodinâmica do Trabalho, o conteúdo expresso verbalmente por Luiz nas entrevistas. Desse modo, o agrupamento dos conteúdos verbais será apresentado de acordo com as

categorias: Organização do trabalho; Mobilização subjetiva; e Sofrimento, defesas e patologias.

5.3.1 Organização do Trabalho

Buscar-se-á apresentar a seguir, o conteúdo verbal das entrevistas de Luiz acerca dos temas correspondentes ao primeiro eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho, a organização do trabalho. Conforme relatado, Luiz possui 31 anos de idade, é ator de teatro, produtor cultural, e professor auxiliar de iniciação cênica e montagem teatral. Com aproximadamente 5 anos mantendo-se financeiramente exclusivamente da arte, Luiz expressou no decorrer das entrevistas, que o trabalho artístico é marcado por: ausência de vínculos formais de trabalho; ausência de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; variabilidade de renda; ritmo de trabalho intenso; e por não possuir uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho.

Apesar de dedicar-se exclusivamente à arte nos últimos cinco anos, Luiz não possui vínculos formais de trabalho e benefícios trabalhistas assegurados pela CLT, como: Auxílio doença; Férias remuneradas; Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS); Hora extra; Seguro desemprego; Aviso prévio, 13º salário e etc. Diante dessas circunstâncias, da realização de atividades e/ou apresentações com mais de um cliente ao mesmo tempo, incertezas financeiras, permeiam a fala do artista e sua carreira.

De acordo com Luiz, seu trabalho é dividido entre atividades desempenhadas no centro cultural e no grupo de teatro sediado por tal espaço. No entanto, o artista destaca que o fato de o grupo de teatro ser sediado pelo centro cultural, o qual ele trabalha, acaba fazendo com que tais atividades se mesquem em inúmeros momentos.

O grupo de teatro o qual Luiz integra, possui treze anos de existência e é composto por outros seis artistas. Todos os sete artistas integrantes do grupo de teatro, também desempenham atividades no centro cultural. Já o centro cultural, está entrando em seu quarto ano de funcionamento e possui oito membros ativos, apenas um dos artistas que compõem tal espaço, não participa também do grupo de teatro.

Para Luiz, o pequeno número de participantes, tanto do centro cultural quanto do grupo de teatro, tende a facilitar a comunicação entre os membros, uma boa relação interpessoal, e a manutenção de uma estrutura organizacional mais horizontalizada.

(...) nós estamos num ambiente de trabalho muito bom, por mais que tenhamos momentos de

desentendimento, momentos de depressão, momentos de raiva, passa, sabe?! (...) nós temos uma relação muito interessante aqui dentro, muito boa. (...). Nós somos um coletivo, nós não trabalhamos com chefe, nós não respondemos a ninguém ao mesmo tempo respondemos a todos, né?! Então, nós temos os famosos grupos no WhatsApp. A gente tá sempre se comunicando por ali, pedindo pra alguém substituir, avisando que vai chegar atrasado ou que não vai poder ir hoje, e etc. (Luiz).

Conforme Luiz, o fato de todos os integrantes do centro cultural, e consequentemente do grupo de teatro, já terem trabalhado em algum momento, em organizações com uma estrutura menos horizontalizada, acaba lhes influenciando a buscar manter uma estrutura organizacional mais horizontal.

Todo mundo que trabalha aqui na casa já teve essa experiência de trabalhar em outros lugares com estrutura vertical. Você responde a um gerente, que tem um supervisor, que tem um chefe, que tem não sei o quê. Aqui a gente procura essa horizontalidade, de todo mundo tá no mesmo nível, todo mundo ter o mesmo peso do voto. Aqui se alguém quiser defender sua ideia, traga seu argumento e convença os outros e o coletivo (Luiz).

Uma das maneiras encontradas pelos integrantes, do centro cultural e do grupo de teatro, para a manutenção de uma estrutura organizacional mais horizontalizada é a realização de reuniões semanais para a discussão de fatos ocorridos durante a semana, divisão de tarefas, elaboração de planejamento de curto, médio e longo prazo, e tomada de decisão coletiva. Os integrantes do grupo de teatro também buscam realizar encontros semanais para ensaios e para a realização de pesquisas voltadas ao desenvolvimento de conhecimentos e habilidades cênicas. A respeito do funcionamento das reuniões, Luiz discorre:

As nossas reuniões acontecem em cinco pessoas. Então, nós já consideramos um número que representa um todo. Porque os outros três que não podem estar aqui, pois estão em outras atividades. Esse dia é o que reúne mais pessoas, a sexta feira. Quanto às pessoas que estão na reunião, todo mundo tem voz, dá sua opinião, traz pauta pra reunião, sugere coisas. A gente tem reuniões também para falar mais de planejamento. Por

exemplo, assumir uma turma nova que a gente vá abrir, quem pode pegar, quem tem disponibilidade de horário. Também planejam estratégias para situações como turmas com poucos alunos e tal (Luiz).

Segundo Luiz, a divisão das tarefas ocorre de acordo com a disponibilidade de horas que cada um possui, pois nem todos trabalham exclusivamente no centro cultural ou no grupo de teatro e com as aptidões e habilidades de cada integrante.

Então a limpeza nós mesmos fazemos de tudo assim, de varrer chão a passar pano, recolher lixo do banheiro, enfim, reposição de materiais, trocar papel higiênico ou reposição de material de limpeza que acabou e tem que comprar novo. Tem essa parte e a parte da questão de organização, meio que administração do espaço, né?! Tudo acontece durante a semana, nós nos dividimos. Então eu posso varrer o chão, fazer a parte de comunicação, mexer com dinheiro. Aí outra pessoa vem e passa um pano e tá nos eventos atendendo o público e tal. A gente vai se revezando. Dentro daquilo que cada um sabe e pode fazer. Tem uma questão que a gente trabalha aqui dentro que é de competências também né?! (...) a questão das competências que eu falei é por exemplo, eu sou formado em propaganda, trabalhei com mídias sociais e tal, acabei assumindo essa área. Então acaba ficando comigo, tenho noções mesmo que básicas de diagramação de designer e tal, acabo mexendo com isso. Eu que atualizo a página, atualizo o site tal fica comigo (...), a parte da comunicação fica comigo. Tem a área da produção cultural que é a parte de produção do centro cultural ou do grupo de teatro, ou de projetos do centro cultural que a gente esteja produzindo. Então é escrever alguma parte do projeto, fazer algum orçamento, quando necessário, colocar um, enviar matérias pra festivais, pra mostras. Tem o trabalho que eu realizo aqui com recepção de público, de artistas que vem pra conhecer o espaço, pra saber como é o espaço pra apresentação futura dele. Tem gente que quer apresentar propostas, que marca reuniões e tal, entrevistas e enfim, isso. (...) Na quinta eu fico pra aula de iniciação teatral. (...). No caso dos eventos,

quando é meu dia, eu fico no pré-evento, durante e no pós. No pré, para receber o artista, para acompanhar a montagem de cenário, de luz e etc. Durante o evento e no pós, organizando o espaço, abrindo pro público embora, organizando a sala, e fechando borderô com o artista. (...) há esse revezamento, todo mundo ajudando, compartilhando serviço assim, inclusive nós temos um quadro onde cada um coloca seu nome lá tipo eu venho nesse dia, nesse, nesse, tal pessoa coloca o nome dos outros e tal. (...). (Luiz).

Conforme outrora mencionado, o espaço das reuniões também é destinado à tomada de decisões. De acordo com Luiz, as únicas decisões que não são tomadas e discutidas em conjunto, são decisões que necessitam de alguma ação rápida e que geralmente surgem diante de situações imprevistas. No entanto, o grupo tende a legitimar tais ações, garantindo certa autonomia aos integrantes.

Uma situação recente que aconteceu, foi o cancelamento de uma apresentação, na semana que a apresentação ia acontecer. O artista veio falar comigo, dizer que não ia conseguir apresentar, porque a atriz dele, ele era o diretor do trabalho, a atriz dele teve uma crise, não ia fazer a cena. e tal Isso era segunda e eles iam apresentar na sexta, e daí eu só consegui resolver na terça que foi quando ele disse: “não, tenho outro trabalho de um colega meu, ele entra, pega essas datas, não quero deixar vocês na mão”. Eu falei: “beleza, fechou então, não vou ficar com esse buraco na agenda. ” Então eu fechei com ele e resolvi, depois só comuniquei ao grupo, e tudo ok. Tipo foi uma questão de que a gente precisava resolver. (...). Pra decisões assim urgentes, que a gente acaba tomando, o pessoal aceita numa boa, sem problema. Mas decisões que tenham prazo, mesmo que seja curto (...), são decisões coletivas que o grupo todo resolve junto. Todo mundo tem voz, todo mundo tem voto (Luiz).

Luiz elucida que a tomada de decisão coletiva, além de ser uma forma de proporcionar a participação de todos e de manter os integrantes informados, é também entendida, como uma maneira de responsabilizar a todos pela decisão tomada. Diante das incertezas financeiras que permeiam o cotidiano do centro cultural e do grupo de teatro, tomar

decisões em conjunto é descrito pelo artista como uma forma de “*assumir o risco todo mundo junto.*”

Com a divisão de tarefas, elaboração de planejamento de curto, médio e longo prazo, e tomada de decisão, sendo realizadas coletivamente, Luiz refere que acaba ocorrendo uma forte cobrança coletiva por resultados, principalmente em relação ao retorno financeiro.

Olha, nós nos cobramos sim por resultados, e às vezes ficamos frustrados por isso. Porque é isso, a gente tá aqui investindo tempo e energia e cabeça, pensando, planejando estratégias e tal, e às vezes não rola como a gente gostaria que acontecesse. Então por exemplo, como eu comentei, nossa turma de iniciação teatral tá fraca, não pegou nesse segundo semestre. Poxa, a gente gostaria que tivesse pegado, a gente investiu nisso, sabe?! A gente trabalhou mais ativamente na divulgação, a gente investiu uma grana, foi pouca, mas colocamos lá. Fizemos as aulas aqui super pegadas, bacanas, interessantes pra ver se o pessoal que viesse fazer a aula ficasse, e não rolou. A gente teve aula de adolescentes, que também finalizou agora em setembro. A gente teve dois meses só, a gente abriu em agosto, ficamos agosto, setembro inteiro divulgando pra ver se o pessoal vinha, e não veio, veio só um aluno. A gente cancelou, porque na verdade eram dois, um menino que tinha bolsa e o outro que pagava. Cancele porque, não tem, não dava pra continuar só com dois. Se tivesse uma turma de quatro aí beleza, mas só com dois não rolava. Então, a gente se cobra sim por resultados, é uma cobrança de novo coletiva. Todo mundo quebrando a cabeça pra ver o que pode fazer pra render mais grana pro espaço (Luiz).

Além da cobrança coletiva por resultados financeiros, Luiz afirma possuir uma forte cobrança pessoal por resultados financeiros e por desempenho nas apresentações.

Eu sinto muito essa cobrança pessoal. Eu falei que a gente se cobra muito aqui dentro e tal do lado coletivo do centro cultural pelo grupo, mas pessoalmente eu tenho uma coisa de pelo menos querer que renda mais, sabe?! Precisa ir além, não dá pra ficar, não posso ficar só nessa, (...). Preciso ir além, preciso que alguma das incertezas que a

gente falou no começo, comecem a dar um pouco, comecem a sumir (Luiz).

(...) algumas vezes pessoalmente eu saí da apresentação, meio que: “não acredito que eu fiz isso”. Às vezes eu saía mal comigo por ter acendido uma luz errada, ter colocado uma música que não era para ter entrado naquele momento, (...) porque errei a fala, tava fora da luz (...). Eu fico frustrado pelas coisas que faço errado. (...) (Luiz).

De acordo com Luiz, no ano de 2016, devido à saída de dois integrantes do centro cultural e do grupo de teatro, não foi possível realizar os encontros semanais voltados aos ensaios de peças teatrais, e ao desenvolvimento de conhecimentos e habilidades cênicas. Fato este, que impulsionou o grupo a realizar no ano de 2016, mais apresentações de monólogos do que de peças teatrais. O artista relata que nos encontros voltados ao desenvolvimento de conhecimentos e habilidades cênicas, o grupo realizava pesquisas de temáticas relativas às artes cênicas, e se discutia a respeito das leituras realizadas. Um dos projetos do grupo de teatro, para o ano de 2017, é voltar a realizar tais encontros semanais.

De maneira distinta de alguns colegas que trabalham em outros locais, na área artística, Luiz trabalha exclusivamente no centro cultural e no grupo de teatro sediado por tal espaço. Costumeiramente, o artista trabalha seis dias por semana. Às segundas, quintas e sextas-feiras, normalmente Luiz, se desloca ao centro cultural e cumpre a carga horária de cinco, oito, e doze horas e meia, respectivamente. Aos sábados e domingos, os integrantes do centro cultural costumam trabalhar em regime de escala, por cerca de doze horas: *“quem trabalha no sábado, normalmente não trabalha no domingo.”* Luiz relata que dependendo da demanda de trabalho, não há a realização de pausas entre as atividades desempenhadas.

Além do trabalho presencial, Luiz costuma realizar, às terças e quartas-feiras, trabalho remoto: *“terça e quarta eu trabalho remotamente, digamos assim, ou de casa, ou de onde eu estiver.”* Salienta-se que o horário e a rotina de trabalho do artista, tendem a ser modificados durante a realização de apresentações do grupo de teatro. Um dos exemplos usados por Luiz para ilustrar a sua rotina de trabalho durante períodos de apresentações, foi a respeito de um espetáculo baseado na obra do poeta Manoel de Barros: *“Ano passado o grupo viajou e fez mais de 60 ou 70 apresentações”.*

Com uma rotina de trabalho intensa, que se intensifica ainda mais em períodos de apresentações, Luiz afirma que em seu trabalho enquanto ator, produtor cultural, e professor de iniciação cênica e montagem teatral, não há uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho. Nas palavras de Luiz:

(...) eu diria que não tem fronteira definida. Eu vou dizer, eu tinha vontade que fosse. Eu sei como funciona, não tô me iludindo, mas é difícil. O trabalho não para, acho que um dos motivos é que nós somos os gerentes do centro cultural e do grupo. Gerente no sentido de que somos a coisa. Então, qualquer pessoa que queira entrar em contato conosco, qualquer pessoa que queira reservar o espaço da sala, contratar uma apresentação do grupo, vir fazer aula. Enfim, em qualquer um dos seguimentos que nós atuamos, qualquer pessoa que venha entrar em contato conosco, vai cair na gente, independentemente de onde estivermos. Posso estar em casa de manhã, que não seria meu horário de trabalho ou de noite, ou um fim de semana que eu não tô aqui no evento, mas tô no cinema, a pessoa vai vir e falar e tal, porque nós somos a coisa né?! (...) nesse caso aqui como somos nós mesmo que fazemos tudo não vai ter essa barreira mesmo, vai chegar trabalho de todo lugar, de todo momento (Luiz).

Luiz ainda relata, que enquanto ator de teatro, seu trabalho marcado pela presença de circunstâncias imprevistas e que necessitam de ação rápida, pois “*o show não pode parar.*” De acordo com o artista, assim como em outras áreas da arte, como a música e a dança, em que é comum que o artista esqueça de parte da letra de uma música ou de uma coreografia, no teatro, o ator pode vir a esquecer de parte de uma fala, deparar-se com partes do cenário fora do local correto ou com um objeto que faz parte da cena, mas que não se encontra no cenário. Frente a tais circunstâncias, o ator de teatro precisa se reinventar, pois não é possível parar a apresentação e recomeçar.

5.3.2 Mobilização Subjetiva

Neste item, buscar-se-á apresentar, primeiramente, o conteúdo verbal das entrevistas de Luiz acerca dos elementos constitutivos do segundo eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho. Destaca-se que tal

eixo corresponde à mobilização subjetiva, cujos elementos constitutivos são: Inteligência prática; Espaço público de discussão; Cooperação; e Reconhecimento. Posteriormente, identificar-se-á as circunstâncias as quais Luiz relaciona às vivências de prazer no trabalho em seu trabalho.

Enquanto ator de teatro, Luiz afirma que aprendeu frases como: *“o ator deve resolver qualquer problema”*, e *“o show não pode parar.”* Tais frases são utilizadas pelo artista para exemplificar a presença marcante de circunstâncias imprevistas no trabalho, em que o ator de teatro necessita recorrer à inteligência prática, no sentido de lidar com tais circunstâncias. Seguem alguns exemplos de situações imprevistas no trabalho do ator de teatro, relatados por Luiz:

(...) grupo que tem trabalho de rua, e estar na rua é não saber o que vai acontecer. Histórias não faltam de pessoas entrando em cena. (...) teve uma que eu não vi, mas o pessoal conta de um pai que queria bater a foto de um filho e daí jogava o balão do filho para dentro da cena para o filho correr atrás do balão. (...) uma vez eu estava no trabalho e um moço bêbado veio andando. Era um trabalho com perna de pau então tinha as meninas em cena e não tava em cena eu tava atrás para entrar depois. As meninas de perna de pau andando na rua, o terreno todo cheio de paralelepípedo e o cara entrou, e ficou ali, não saía ali. Nesse meio tempo, entrou o diretor correndo pegou ele e saiu com ele de cena. (...). Tem uma apresentação que a gente fez em Concórdia, um espetáculo que a gente tava estreando, nossa eu tenho até pesadelos com essa apresentação, que não foi bacana. Porque a gente precisava entrar e sair de cena no escuro, montar o cenário no escuro e sair, só que quando apagava as luzes, ficava escuro mesmo, não dava para ver nada. Geralmente tem umas luzinhas na coxa, dessa vez não dava pra ver nada. Então, a gente colocava lá e achava que tava pronto e saía andando, a gente tava de branco e o público conseguia ver isso. Era horrível, e quando as luzes acendiam, as coisas tavam fora da luz, aí tinha que jogar ela durante a cena, indo pra luz. Bem difícil, mas nada que não se resolva (Luiz).

Apesar da ocorrência de situações imprevistas como a interferência do público, esquecimento de fala, e localização errada de cenário serem frequentes, Luiz refere que lidar com essas situações, de

modo a minimizar ou evitar a percepção de algo diferente do esperado e/ou de erros por parte do público, exige preparo e amadurecimento profissional.

Em relação ao espaço público de discussão, para Luiz, não há na região da Grande Florianópolis, a manutenção de um espaço de discussão e deliberação, e de cooperação entre grupos de teatros diferentes. Nas palavras do artista:

(...) a gente tem uma parceria com alguns artistas que são amigos, parceiros, que já apresentaram aqui algumas vezes e que a gente pode contar. Mas a gente sabe que tem outras pessoas que não fazem questão de vir aqui. (...) As pessoas que estão há mais tempo assim conseguem ver mais certa competitividade. Eu vejo desunião, até um pouco da nossa parte. (...) e existem esses grupinhos, eu considero isso ruim. Porque querendo ou não, a gente já viu alguns exemplos no Estado de coletivos que se reuniram e conseguiram se fortalecer no local. Eu sei que chegou até mim sobre pessoal de Itajaí, Joinville e Concórdia. Eles se juntaram então fazendo acontecer lá. Aqui é difícil, aqui não acontece, não acontece mesmo. Aqui tem duas universidades que têm grupos dos cursos de teatro, de artes cênicas. Temos duas universidades e todo ano surgem novos profissionais no mercado. Aí criam mais grupos com seus amigos da universidade. Não vejo a possibilidade de haver uma grande união no momento (Luiz).

No entanto, Luiz refere que em seu trabalho, tanto no centro cultural quanto no grupo de teatro, há abertura para discussões relativas ao trabalho a ser desempenhado, planejamentos a serem desenvolvidos, e tomada de decisão.

Enquanto grupo a gente tem essa questão cada um pode colocar a sua visão, a sua opinião e a gente tem que se entender chegar num consenso. Mas eu acredito que essa liberdade tem seus limites, porque de repente a gente vai poder ensaiar em um determinado horário, a gente tem um número x de ensaios que a gente vai ter que fazer, porque que tem outras coisas para fazer, outros compromissos. Eu quero dizer que não é tão aberto assim, mas de qualquer maneira é bastante diferente do que eu tinha antes. A gente tem mais flexibilidade de

horários. A questão do que vai ser feito, do que vai estudar, de como a gente vai trabalhar, é tudo decidido coletivamente, cada um coloca a sua opinião (Luiz).

No entanto, mesmo havendo abertura para discussões relativas à atividade desempenhada, não foi observado a existência de um espaço público de discussão enquanto espaço de deliberação ou espaço político de organização coletiva. Em outras palavras, com base no conteúdo verbal expresso por Luiz, pode-se observar que apesar de existir um espaço para discussões pertinentes à maneira de executar as atividades de trabalho, não foi possível perceber a existência de um espaço onde o trabalhador possa repensar seu trabalho ao falar sobre ele, interpretá-lo e modificá-lo na busca da ressignificação de situações sofríveis.

As relações de cooperação no trabalho de Luiz são observadas através da admiração mútua entre os integrantes do centro cultural e do grupo de teatro, ao se reconhecerem como profissionais competentes na área artística. Além do reconhecimento existente entre tais artistas, foi possível observar a existência de uma intensa troca de saberes durante o processo de trabalho e na trajetória de Luiz, na esfera artística. No trabalho de Luiz, além da troca mútua de saberes, os artistas ajudam uns aos outros e conversam sobre a melhor maneira de executar seu trabalho. Desse modo, pode-se perceber a presença de relações de cooperação entre Luiz e seus colegas de trabalho.

Segundo o artista, seu trabalho tende a ser reconhecido, com mais intensidade, por colegas do centro cultural e do grupo de teatro, e por artistas próximos a ele.

Eu não tenho a menor dúvida de que aqui dentro, o meu trabalho é reconhecido dentro do grupo, e das pessoas com quem eu trabalho. (...) tem diversos profissionais da área aqui na cidade, que eu conheci nos últimos anos, que me relacionei e que trabalhamos juntos e que eu vejo respeito a ali nessas relações. (...) então eu acho que sim eu me sinto reconhecido principalmente numa esfera mais próxima (Luiz).

No que concerne ao reconhecimento ao trabalho desenvolvido, Luiz elucida que o mesmo pode ter três origens distintas, o público, colegas de trabalho e atores próximos, e atores os quais Luiz não possui contato. Segundo o artista, o reconhecimento do público em relação ao seu trabalho tende a variar conforme as apresentações, mas de maneira geral, tende a haver um retorno positivo do público que assiste suas apresentações. “(...) em relação ao público tem reconhecimento, mas eu

diria que é muito pontual. De maneira geral, quando a gente faz uma apresentação o público daquela apresentação, costuma apresentar resultados positivos, e eu fico feliz por isso. ”

Apesar de Luiz referir que o público e outros artistas de sua área que não possuem proximidade com ele nem sempre reconhecem seu trabalho, percebe-se que o artista atribui grande relevância ao reconhecimento do trabalho por ele desenvolvido, quando proveniente dos demais integrantes do centro cultural e do grupo de teatro, e de artistas mais próximos. Salienta-se ainda, que o ator relaciona o reconhecimento do trabalho por ele desenvolvido à possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho.

Para Luiz, o prazer no trabalho, além de ser vivenciado por intermédio do reconhecimento ao trabalho desenvolvido, pode ser relacionado: ao fato de exercer a profissão de livre escolha; liberdade e autonomia para realização de suas atividades de trabalho; aos momentos pré, durante e pós apresentação; processo de criação de apresentações; liberdade para criar – incluindo-se: realização de diferentes tipos de apresentações (contação de histórias, monólogos, peças teatrais, e etc.) em locais variados (teatros, praças, estradas, e etc.); presença de roteiros previamente elaborados, ou não; utilização de iluminação cênica artificial ou natural; escolha de músicas, temas, figurinos e cenários distintos.– ; e experiências exitosas diante de circunstâncias imprevistas.

Após trabalhar na sua área de formação por dois anos como estagiário, um ano como assistente de atendimento, e três anos como *freelance*, Luiz afirma sentir-se mais realizado, com o trabalho na área artística.

Eu não fui simplesmente conduzido ou arrastado, (...) eu estive em outras áreas e entrei nessa consciente de que eu estava fazendo o que eu queria. (...). Nesses últimos anos eu me sinto muito mais realizado. (...) a área artística é uma área que proporciona a expressão, seja individual ou em grupo. É uma área onde pessoas estão ali se expressando através da arte da maneira delas, independente da linguagem escolhida, seja teatro, dança ou escultura, ela se expressa como quiser. Eu gosto muito disso, (...). Essa liberdade de expressão me faz gostar muito de trabalhar aqui. (...). (...) esse é o emprego que eu quero ter, eu tô no emprego dos meus sonhos (Luiz).

Para o artista, a possibilidade de trabalhar na profissão que ele escolheu livremente e que lhe proporciona, em inúmeros momentos,

liberdade de expressão, é considerada como uma das fontes de prazer em seu trabalho. Outra possibilidade de vivenciar prazer no trabalho, apontada por Luiz, é a existência de liberdade e autonomia para o desenvolvimento de atividades de trabalho. No entanto, o artista ressalta que apesar de possuir mais liberdade e autonomia do que quando trabalhou com contrato formal de trabalho, na área de publicidade e propaganda, a liberdade e autonomia para o desenvolvimento de suas atividades de trabalho na esfera artística são limitadas.

Conforme Luiz, a existência de compromissos com prazos e horários, bem como a discussão coletiva da maior parte das decisões acabam provocando certa limitação na liberdade e autonomia que cada integrante do centro cultural possui para desenvolver suas atividades. Salienta-se que para Luiz, da mesma maneira que discutir coletivamente, questões pertinentes ao trabalho, oportuniza que todos os integrantes participem das decisões, tenham conhecimento do que está ocorrendo em seu local de trabalho, planejem juntos estratégias para o alcance de objetivos e responsabilizem-se juntos pela tomada de decisão, tal fato tende a limitar a liberdade e autonomia de cada trabalhador no desenvolvimento de suas atividades.

Para Luiz, outra possibilidade de vivenciar prazer em trabalho pode ser relacionada aos momentos pré, durante e pós apresentação. Nas palavras do artista:

Eu tenho muito prazer em apresentar. Eu gosto muito do pré trabalho, do pós, mas a apresentação é o que me pega. Assim, eu gosto muito do nervoso que dá antes e durante. Eu tenho muito prazer em conhecer novos teatros e entrar em novos espaços. Eu entro e fico feliz. (...) eu gosto de chegar no lugar de apresentação do momento de apresentar. Aquele espaço de tempo, ele é muito prazeroso para mim (Luiz).

O artista relata ainda, que o processo de criação de apresentações para ele é muito prazeroso. Tal processo, segundo Luiz, envolve as pesquisas voltadas ao desenvolvimento de conhecimentos e habilidades cênicas, e aos ensaios. Conforme anteriormente destacado, no ano de 2016, o grupo de teatro realizou mais apresentações de monólogos do que de peças teatrais, devido à saída de dois integrantes. De tal forma, não foi possível realizar os encontros semanais voltados aos ensaios de peças teatrais, e de pesquisas voltadas ao desenvolvimento de conhecimentos e habilidades cênicas.

A criação de apresentações é descrita por Luiz como uma possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho, principalmente, quando se pode criar livremente. Conforme o artista, a arte possibilita uma infinidade de caminhos a serem seguidos, e poder usar de tantas alternativas para a criação de apresentações é algo muito prazeroso. Luiz refere que tais alternativas dizem respeito a situações como: a realização de diferentes tipos de apresentações (contação de histórias, monólogos, peças teatrais, e etc.) em locais variados (teatros, praças, estradas, e etc.); presença de roteiros previamente elaborados, ou não; utilização de iluminação cênica artificial ou natural; escolha de músicas, temas, figurinos e cenários distintos.

Diante de tais possibilidades, Luiz discorre que a principal limitação à criação de apresentações, é relacionada à instabilidade financeira enfrentada pelo grupo de teatro. De acordo com o artista, a falta de recursos financeiros para cobrir custos referentes a eventos maiores, remunerar os atores do grupo e contratar mais atores, em inúmeros momentos inviabilizou a criação de novas apresentações.

Luiz elucida que atualmente, o grupo está procurando alternativas para superar a instabilidade financeira que permeia seu cotidiano.

A gente tá numa fase em que a gente tem pensado mais nisso. Hoje acho que esse pensamento do mercado tá crescendo, por exemplo: a gente tá pensando que os atores têm contações de histórias que são geralmente para crianças. São trabalhos que são menores que duram 20 minutos, 25, meia hora. Por que a gente não pode trabalhar com isso? É uma das vertentes do trabalho do ator, digamos assim. Mas querendo ou não, é um trabalho mais comercial, que pode vender mais para escolas. O próprio Sesc contrata contações histórias. Essas outras questões influenciam no trabalho e ao mesmo tempo nos assuntos escolhidos. (...) a gente tá dando mais uma olhada por esse ponto, acho que principalmente numa possibilidade de entradas financeiras. Isso é uma alternativa. Acho que para mim, pelo menos, uma coisa não elimina a outra. Posso tá fazendo arte, expressando ou estudando o que eu quiser, tendo a minha liberdade aqui dentro e ir para rua, e ir para os palcos e colocar essas apresentações. Não precisa eliminar outro trabalho que envolve fazer artístico, mas que tá relacionado com o comercial.

Acho que se for para produzir alguma coisa e vender, prefiro produzir algo artístico, do que tá produzindo alguma porcaria. Eu posso pegar um assunto que eu acho bacana e que vai ser construtivo para as crianças. Existe algo chamado de teatro empresa, que é quando a empresas contratam apresentações artísticas para falar sobre determinado assunto, sobre a empresa, sobre relacionamento interpessoal ou ecologia. Isso a gente lutou muito contra, eu sei que seria uma maneira mais fácil, assim como as contações de história. Só que a gente tá vendo que a contação de história é mais interessante, ela trabalha com educação e a gente pode se apresentar em biblioteca, em feiras do livro e coisas que mais a ver com que a gente procura, com que a gente busca de influências positivas. Agora com o teatro empresa a gente não se relaciona bem (Luiz).

Conforme Luiz, para tentar superar as instabilidades financeiras, o grupo de teatro tem pensado em voltar algumas de suas apresentações, como as contações de histórias, a aspectos mais comerciais. Apesar de tal fato, limitar mais a liberdade de criação de apresentações, o artista acredita que não existirão vivências de sofrimento ao realizar tal feito, desde que a mensagem transmitida durante as apresentações não vá de encontro a seus ideais e que haja outros espaços para que se crie com maior liberdade.

Outra circunstância apontada por Luiz, como possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho, trata-se da existência de experiências exitosas diante de situações imprevistas. Apesar de situações como a interferência do público, esquecimento de fala, e localização errada de cenário, serem frequentes no trabalho do ator de teatro, conforme anteriormente mencionado, lidar com essas situações, de modo a minimizar ou evitar a percepção de algo diferente do esperado e/ou de erros, por parte do público, exige preparo e amadurecimento profissional. Desse modo, ter experiências exitosas frente a tais situações rata-se também de uma maneira de perceber e demonstrar tal amadurecimento, e de vivenciar prazer no trabalho.

5.3.3 Sofrimento, Defesas e Patologias

Neste item, buscar-se-á apresentar o conteúdo verbal das entrevistas de Luiz acerca dos elementos constitutivos do terceiro eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho. Desse modo, primeiramente

apresentar-se-á as vivências de sofrimento no trabalho trazidas à luz por Luiz. Posteriormente, argumentar-se-á a respeito dos principais mecanismos de defesa identificados, com base na fala e nos contatos com o artista. Por fim, discutir-se-á a respeito da possibilidade de existência de patologias relacionadas ao trabalho de Luiz.

Com base no conteúdo trazido à luz por Luiz percebe-se que as vivências de sofrimento no trabalho do artista, podem ser relacionadas a situações como: não compreensão do fazer artístico como um trabalho por parte da sociedade, em geral; ausência de vínculos formais de trabalho; inexistência de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; inseguranças financeiras; pouca perspectiva de crescimento profissional; ausência de liberdade para criar, decorrente da falta de recursos financeiros – incluindo-se: realização de diferentes tipos de apresentações (contação de histórias, monólogos, peças teatrais, e etc.) em locais variados (teatros, praças, estradas, e etc.); presença de roteiros previamente elaborados, ou não; utilização de iluminação cênica artificial ou natural; escolha de músicas, temas, figurinos e cenários distintos. –; ausência de reconhecimento do trabalho desenvolvido, proveniente do público e de demais artistas; e pouca presença de público nos eventos e/ou apresentações.

De acordo com Luiz, uma das vivências de sofrimento em seu trabalho, está relacionada à não compreensão do fazer artístico como um trabalho, por parte da sociedade, em geral. Conforme outrora mencionado, Luiz é graduado em publicidade e propaganda, e pós-graduado em marketing estratégico pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), e em gestão cultural pelo SENAC. Diante de sua formação, pessoas próximas ao artista, como seus pais – funcionários públicos estaduais aposentados, que custearam toda sua formação –, possuem certa dificuldade em assimilar o fazer artístico de Luiz a um trabalho.

Segundo Luiz, a ausência de vínculos formais de trabalho, ausência de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT, e a instabilidade financeira que permeiam a sua carreira, contribuem para a não compreensão do fazer artístico como um trabalho, e para a vivência de sofrimento em seu trabalho.

(...) a preocupação com grana, eu acho que é o que mais pega. (...) meus pais eram funcionários públicos desde cedo. Então para os dois essa questão de segurança, de tá pagando contribuição previdenciária, e receber salário todo mês, pra eles é muito importante. Vira e mexe surge esse

assunto lá em casa, batendo na mesma tecla e acaba respingando em mim. Sim, eu tô no meio de uma grande insegurança (Luiz).

Para o artista, “os grandes problemas, os problemas gigantes” de seu trabalho são relativos à ausência de vínculos formais de trabalho, inexistência de benefícios trabalhistas, e principalmente, à instabilidade financeira. Durante as entrevistas, Luiz demonstrou possuir grande preocupação com a continuidade de tais problemas e com a possibilidade de não ocorrer nos próximos anos uma perspectiva de mudança de cenário e de crescimento profissional: “Às vezes eu acho que nunca vou chegar aonde eu quero, (...) nem sempre consigo visualizar um caminho muito maior. Muitas vezes isso me preocupa, de ficar muito limitado, numa esfera que é tão ilimitada. Às vezes me sinto meio preso”.

A perspectiva de crescimento profissional, para o artista, está diretamente associada à instabilidade financeira do centro cultural e do grupo de teatro. Luiz discorre que em 2016 encerrou o terceiro ano do centro cultural. Conforme o planejamento dos integrantes, os três primeiros anos seriam importantes para que artistas da região da grande Florianópolis conhecessem o espaço e o procurassem para a realização de apresentações e/ou parcerias. A partir do início do quarto ano, Luiz e seus colegas de trabalho, esperam que possa começar a haver uma perspectiva de maior estabilidade financeira, tanto para o espaço e o grupo de teatro, quanto para os artistas.

Estamos nos inserindo no meio, e agora a gente está recebendo propostas e projetos. Então sim a gente tá no momento bem interessante, ainda um pouco nebuloso, mas bem interessante com essa questão da virada. De ver que a gente tá em outro patamar, subimos alguns degraus, mas a gente precisa pensar em subir outros. (...) A ideia é que no futuro, possa gerar dinheiro para essas pessoas que vem trabalhar nos eventos e nas oficinas. Cada um gasta o seu dinheiro de gasolina, passagem de ônibus, pra comer aqui no centro. Então a gente tem tipo esses planos assim que pode gerar alguma coisa, pequena ou não (Luiz).

Para Luiz, o centro cultural e o grupo de teatro possuem potência de crescimento, pois eles possuem a possibilidade de oferecer mais eventos e oficinas, e de realizar mais apresentações. Todavia, se não for possível superar a instabilidade financeira do centro cultural, do grupo de teatro e dos artistas, Luiz acredita que não será mais tão interessante permanecer investindo seu tempo, seu dinheiro e engajar a sua

subjetividade, para tentar dar continuidade no trabalho desenvolvido pelo centro cultural.

O espaço ainda tem muita potência de crescimento, a gente pode oferecer muito mais coisas aqui dentro. Se isso não acontecer a gente vai ter que repensar, porque se ele ficar onde ele está, ele só é interessante até certo ponto porque a dificuldade é muito grande. A gente tem essa visão, de que ele ainda pode ir mais longe, mas se ele não conseguir ir além aí não sei o que vai acontecer. Os interesses vão começar a ficar conflitantes, tipo: “vai ser preciso passar por tudo isso mais uma vez?” A grana, a gente só fala de dinheiro, é isso. Chega nesse ponto é dinheiro, é isso aí o principal estresse do centro cultural, é o dinheiro do centro cultural, do grupo e das pessoas. (...) eu moro com meus pais, eu não queria morar com meus pais, eu tenho 31 anos. Eu consigo entender as pessoas que estão aqui, que estão trabalhando em outros lugares e que colocam aqui o tempo que podem. Quando elas conseguem, elas vêm e fazem uma oficina, se revezam nos eventos. (...). A gente conquistou muitos objetivos que a gente traçou, mas a gente precisa de dinheiro.

A instabilidade financeira enfrentada pelo centro cultural, grupo de teatro e pelos artistas, também é associada por Luiz, à vivência de sofrimento decorrente da falta de liberdade para criar apresentações – incluindo-se: realização de diferentes tipos de apresentações (contação de histórias, monólogos, peças teatrais, e etc.) em locais variados (teatros, praças, estradas, e etc.); presença de roteiros previamente elaborados, ou não; utilização de iluminação cênica artificial ou natural; escolha de músicas, temas, figurinos e cenários distintos. Conforme anteriormente destacado, de acordo com o artista, a falta de recursos financeiros para cobrir custos referentes a eventos maiores, remunerar os atores do grupo e contratar mais atores, em inúmeros momentos inviabilizou a criação de novas apresentações.

Outro fato associado por Luiz ao sofrimento em seu trabalho, é à ausência de reconhecimento do trabalho desenvolvido, proveniente do público e de demais artistas. Apesar do ator de teatro afirmar que a beleza de seu trabalho tende a ser reconhecida por colegas de trabalho e artistas próximos, e de maneira geral, pelo público. Luiz afirma que já ouviu críticas e que tal situação o deixa triste. Nas palavras do artista: “já ouvi

críticas, tipo: “ai não consegui ver direito, tava muito escuro. ” É tenso ouvir isso, me deixa triste (...). ” Além da ausência de reconhecimento do trabalho desenvolvido, Luiz aponta a pouca presença de público nos eventos e/ou apresentações, como uma possibilidade de vivenciar sofrimento em seu trabalho. A respeito de tal situação, o artista discorre: *“Isso é chato, mas direi que acontece. É bem chato, gera frustração. ”*

Diante do contexto anteriormente descrito, acrescido de um ritmo de trabalho intenso, há que se destacar o papel das defesas que entram em ação para possibilitar ao ego o estabelecimento de soluções, buscando que alguns componentes de conteúdos mentais não desejados, cheguem ao consciente de maneira minimizada ou disfarçada. As principais formas de defesa percebidas em Luiz foram: humor; sublimação; e a racionalização.

O uso do humor, como uma maneira de explicar experiências dolorosas de maneira espontânea e sem aparente desconforto, se faz presente na fala de Luiz, ao referir que diante da pouca presença de público, ele e seus colegas de trabalho costumam rir da situação. Nas palavras de Luiz: *“(...) a gente faz graça, assim “chegou um, agora dois.” Fazer o que? Vou chorar?”*

A fala de Luiz, por vezes, pode sugerir o processo de sublimação, principalmente quando o artista relata que para tentar superar as instabilidades financeiras, o grupo de teatro tem pensado em voltar algumas de suas apresentações, a aspectos mais comerciais, mas de modo a tentar não vivenciar sofrimento diante de tal fato, buscar-se-á outros espaços para que se crie com maior liberdade.

Luiz refere ainda, trabalhar na área artística, lhe proporciona muito prazer, e liberdade de expressão. Nas suas palavras:

(...) a área artística é uma área que proporciona a expressão, seja individual ou em grupo. É uma área onde pessoas estão ali se expressando através da arte da maneira delas, independente da linguagem escolhida, seja teatro, dança ou escultura, ela se expressa como quiser. Eu gosto muito disso, (...). Essa liberdade de expressão me faz gostar muito de trabalhar aqui. (...). (...) esse é o emprego que eu quero ter, eu tô no emprego dos meus sonhos (Luiz).

Salienta-se que as falas do artista, reiteram a importância do processo sublimatório na resignificação de situações sofríveis, que neste caso, também podem ser decorrentes do contexto de trabalho artístico.

A racionalização pode ser vislumbrada no conteúdo da fala de Luiz, quando o artista fornece uma explicação racional para

circunstâncias como a possibilidade de adaptar apresentações àquilo que pode ser financeiramente rentável.

Não precisa eliminar outro trabalho que envolve fazer artístico, mas que tá relacionado com o comercial. Acho que se for para produzir alguma coisa e vender, prefiro produzir algo artístico, do que tá produzindo alguma porcaria. Eu posso pegar um assunto que eu acho bacana e que vai ser construtivo para as crianças (Luiz).

No que concerne à existência de patologias associadas ao trabalho de Luiz, o artista refere que nunca associou seu trabalho a existência de patologias, mas sim a sentimentos momentâneos de estresse, desespero, tristeza e angústia. Segundo Luiz, tais sentimentos, geralmente são associados à instabilidade financeira, decorrente de seu trabalho como artista, à ausência de vínculo formal de trabalho e de benefícios trabalhistas. A respeito de tal fato, o artista discorre:

(...) tem momentos difíceis momentos de estresse, momentos de desespero, como quando fomos pagar o aluguel, por exemplo, a gente tava contando grana e estava no fim, do fim, do fim, e eu botei cinquenta reais meus, que era o que faltava (...). (...) tem também, momentos pontuais de dúvidas, até de tristeza, de angústia, de não saber como eu vou sair dessa (Luiz).

Apesar de destacar situações as quais o sofrimento no trabalho faz presente, segundo Luiz, em seu trabalho, os momentos prazerosos ocorrem com mais frequência do que os momentos de sofrimento.

Retomando-se os argumentos anteriormente mencionados, salienta-se que em resumo, para Luiz, o trabalho artístico é marcado por: ausência de vínculos formais de trabalho; ausência de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; variabilidade de renda; ritmo de trabalho intenso; e por não possuir uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho.

No que tange ao prazer relacionado ao seu trabalho, conforme Luiz, tal vivência, pode ser concernente: ao reconhecimento ao trabalho desenvolvido; ao fato de exercer a profissão de livre escolha; liberdade e autonomia para realização de suas atividades de trabalho; aos momentos pré, durante e pós apresentação; processo de criação de apresentações; liberdade para criar – incluindo-se: realização de diferentes tipos de apresentações (contação de histórias, monólogos, peças teatrais, e etc.) em locais variados (teatros, praças, estradas, e etc.); presença de roteiros previamente elaborados, ou não; utilização de iluminação cênica artificial

ou natural; escolha de músicas, temas, figurinos e cenários distintos.– ; e experiências exitosas diante de circunstâncias imprevistas.

Já as vivências de sofrimento no trabalho Luiz, podem ser associadas a situações como: não compreensão do fazer artístico como um trabalho por parte da sociedade, em geral; ausência de vínculos formais de trabalho; inexistência de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; inseguranças financeiras; pouca perspectiva de crescimento profissional; ausência de liberdade para criar, decorrente da falta de recursos financeiros – incluindo-se: realização de diferentes tipos de apresentações (contação de histórias, monólogos, peças teatrais, e etc.) em locais variados (teatros, praças, estradas, e etc.); presença de roteiros previamente elaborados, ou não; utilização de iluminação cênica artificial ou natural; escolha de músicas, temas, figurinos e cenários distintos. –; ausência de reconhecimento do trabalho desenvolvido, proveniente do público e de demais artistas; e pouca presença de público nos eventos e/ou apresentações.

Realizadas as discussões a respeito de Luiz, apresentar-se-á a seguir, o caso de Equilibrista, iniciando pelo relato dos contatos com a artista.

5.4 A ARTE DOS ENCONTROS: Relatos dos contatos com Equilibrista

Equilibrista foi indicada como uma potencial artista para este estudo por uma produtora de teatro que conheci através de um graduando em administração que cursou uma disciplina em que eu era estagiária docente. Após a indicação de Equilibrista, busquei conhecer um pouco de seu trabalho pela internet. Posteriormente as informações obtidas, decidimos, no mês de junho de 2015, contatá-la para explicar um pouco do estudo a ser desenvolvido e verificar se ela possuía interesse em participar. Desde o primeiro contato a artista mostrou-se solícita e interessada a participar do estudo.

A partir do primeiro contato realizado, por intermédio do *facebook*, a artista disponibilizou-se a participar do estudo. Assim como em relação aos demais artistas que demonstraram possuir interesse em participar da pesquisa, combinei que entraria em contato novamente após agosto, mês em que ocorreu a qualificação do projeto de dissertação.

No mês de setembro procurei Equilibrista, novamente pelo *facebook*, buscando verificar se a mesma ainda possuía interesse em participar da pesquisa e convidando-a a marcarmos uma data para que conversássemos pessoalmente. A artista prontamente aceitou. Marcamos uma data e sugeri que nos encontrássemos no Centro de Eventos da

UFSC, pois ela estaria na universidade naquela data. Combinamos que nos encontrássemos em uma terça-feira à tarde, “*a partir das 17:00*”. No dia em que havíamos combinado para nos encontrarmos, Equilibrista entrou em contato solicitando que transferíssemos o encontro para a próxima sexta-feira à tarde, “*a partir das 14:00*”, pois devido à forte chuva que assolava a região, a artista estava inviabilizada de se deslocar ao local combinado.

Conforme o combinado, fui até o Centro de Eventos da UFSC, encontrar com Equilibrista, “*a partir das 14:00*”, na data solicitada. Tendo em vista o fato de que não conhecíamos muito a respeito da história e trajetória profissional de Equilibrista, a ideia era que no primeiro encontro houvesse uma aproximação, e posteriormente, seria aplicado o questionário com a artista e realizado o bloco de perguntas referentes a história e trajetória profissional, para que verificássemos se Equilibrista atendia aos critérios necessários para participar deste estudo. Transcorridas as apresentações e explicações referentes ao estudo, perguntei a Equilibrista se ela gostaria de responder ao questionário e realizar a entrevista em uma nova data. A artista referiu preferir realizar a primeira entrevista no mesmo dia e responder o questionário pelo computador e me enviar via *facebook*.

Tendo em vista as solicitações feitas por Equilibrista, entreguei a ela o termo de consentimento livre e esclarecido e lhe expliquei a respeito de seus direitos enquanto participante deste estudo. Também informei à artista, que poderia ser necessária a realização de mais entrevistas e perguntei se a mesma aceitaria a participar. Equilibrista aceitou em seguida iniciamos à entrevista, que tratou da história e trajetória profissional da artista. Antes de findar a entrevista, Equilibrista convidou-me a assistir uma de suas aulas de danças urbanas. Combinamos que eu assistiria sua aula na escola de dança com o grupo de crianças.

De acordo com o combinado com Equilibrista, na segunda-feira 10 de outubro, fui até a escola de dança com o objetivo de assistir à aula de danças urbanas, cheguei alguns minutos antes para conhecer o local. Ao chegar no local, pude perceber alguns motivos pelos quais Equilibrista afirmava que a estrutura da escola era boa. Uma pessoa que estava na recepção me atendeu, fui informada que Equilibrista ainda não estava na escola. Em seguida, a moça que me atendeu, perguntou se eu conhecia a escola, informei que não. Como eu ainda não conhecia a escola, foi solicitado a uma pessoa que me apresentasse o local. A escola, a princípio, me pareceu organizada. Havia várias salas com aulas de dança simultaneamente, todas elas pareciam ter a estrutura e os materiais necessários para que as atividades fossem executadas.

Subsequentemente à apresentação das salas de dança, fui conduzida a um local em que havia mesas, *puffs*, sofás e televisão. Aquele era um espaço destinado a pais e crianças que necessitavam aguardar na escola, por motivos variados. Cerca de 5 minutos antes do horário da aula, Equilibrista chegou com seu namorado, a quem fui apresentada. Os professores me levaram à sala em que a aula seria realizada. Tal sala era ampla, arejada, possuía espelhos e um palco. No horário da aula, assim que as crianças foram chegando, fui apresentada a elas. Naquele momento, houve uma reação comum entre as crianças que me deixou surpreendida. As crianças demonstraram certo contentamento com minha presença no local e falaram que gostariam de ser entrevistados, assim como Equilibrista, e de aparecerem na televisão.

Esclarecida a situação das entrevistas com os alunos de Equilibrista, iniciou-se um aquecimento. Posteriormente, os professores de dança, ensinaram alguns exercícios de reforço muscular e novas coreografias. Antes de findar a aula, os professores reuniram os alunos para que eles realizassem uma batalha. A batalha é uma atividade onde duas crianças dançam com base no improviso, uma em frente a outra e depois a turma elege o vencedor. Eleito o vencedor da batalha, a criança que ganhou menos votos volta para junto de seus colegas e outra criança se desloca para dançar com o vencedor da primeira batalha. Tal fato se repete até todas as crianças participarem da batalha pelo menos uma vez.

Equilibrista refere que as batalhas são estimuladas para que os alunos desenvolvam maior autonomia e liberdade de criar. De acordo com a artista, muitos dos momentos vividos por artistas da dança resumem-se a ensaiar coreografias definidas a priori, o que dificulta o desenvolvimento da autonomia e da capacidade de improviso na dança. Ao encerrar a batalha, encerrou-se também a aula, desse modo, me despedi das crianças, bem como dos professores. Finalizada a aula de dança, pude conversar por mais alguns minutos com os professores e tirar algumas dúvidas sobre as atividades realizadas. Combinei com Equilibrista que entraria em contato com ela, para verificar a questão da continuidade das entrevistas.

Após verificar que Equilibrista atendia aos critérios necessários a este estudo, decidi-se dar sequência às entrevistas com a artista. A segunda entrevista, que abordou organização do trabalho artístico, bem como a terceira, cuja temática tratou da mobilização subjetiva, e a quarta, que versou sobre sofrimento, defesas e patologias, foram realizadas no centro de eventos da UFSC e agendadas conforme a disponibilidade da artista.

Finalizada a última entrevista, combinei de comparecer a um evento estadual de dança no fim do mês de novembro, no qual Equilibrista e todos os grupos por ela dirigidos estariam se apresentando. A foto a seguir ilustra a apresentação do grupo infantil dirigido por Equilibrista.

Figura 9 – Fotografia da Apresentação do Grupo de Danças Urbanas Categoria Infantil



Fonte: Acervo da autora

Ao chegar no local do evento com antecedência de quarenta minutos, percebi que os participantes já estavam arrumados esperando às apresentações. O horário agendado para início do evento de dança era às 19:00, permaneci lá até encerrar a última apresentação de Equilibrista às 00:30 horas do dia seguinte. Transcorridas algumas horas, entrei em contato com Equilibrista para parabenizá-la pelo trabalho apresentado. No referido evento, dois dos três grupos de dança, os quais a artista é professora foram premiados. Equilibrista também recebeu uma premiação decorrente de sua apresentação individual. Ao receber as parabenizações, a artista agradeceu e relatou que estava feliz com o resultado, mas exausta, pois no dia do evento foi preciso que ela estivesse, desde às 8:00 horas da manhã, auxiliando as crianças com o figurino e maquiagem.

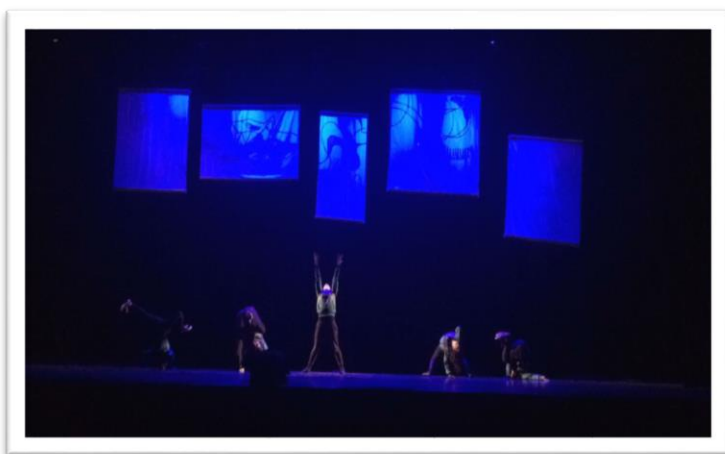
5.5 A HISTÓRIA E A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE EQUILIBRISTA

Equilibrista possui 25 anos de idade, nasceu em Florianópolis, Santa Catarina, e atualmente, reside com seus pais e namorado, em um município da grande Florianópolis. Coreógrafa, bailarina, professora de dança e graduanda em arquitetura, inseriu-se na arte em 1996, quando tinha cinco anos de idade:

Eu comecei a dançar com cinco anos de idade, porque eu tinha um problema na perna, eu tinha os pés para dentro. Minha mãe me levou no médico e tal, e ele disse que seria bom eu começar a fazer balé, porque o balé ajuda na postura. E aí eu comecei com cinco anos e eu não parei mais assim. Continuei fazendo, fazendo e com 14 anos eu entrei nas danças urbanas que é o estilo que eu trabalho até hoje (Equilibrista).

Com onze anos de aulas em ballet clássico, sete anos em danças urbanas, e inúmeras participações em eventos, espetáculos e festivais de dança, no ano de 2012, Equilibrista começou sua carreira como professora de dança. No ano de 2014, em parceria com seu namorado e com a escola de dança na qual trabalham, Equilibrista iniciou uma companhia de dança urbana, com objetivo de pesquisar novas possibilidades musicais e corporais em tal estilo. A companhia de dança dirigida por Equilibrista e seu namorado possui dois grupos de danças urbanas – um grupo adulto e um infantil. A foto a seguir ilustra uma apresentação realizada pelo grupo, de adultos, dirigido por Equilibrista.

Figura 10 – Fotografia da Apresentação do Grupo de Danças Urbanas Adulto



Fonte: Acervo da autora

No ano de 2015, Equilibrista começou a trabalhar como professora voluntária em um grupo categoria infanto-juvenil de danças urbanas, composto por crianças e adolescentes, oriundas de um projeto social, no qual seu namorado é professor de dança. A foto a seguir ilustra

uma apresentação realizada pelo grupo da categoria infanto-juvenil do projeto social, anteriormente mencionado.

Figura 11 – Fotografia da Apresentação do Grupo de Danças Urbanas Categoria Infanto-Juvenil



Fonte: Acervo da autora

Até o ano de 2012, a artista, considerava a dança como um *hobby* ou algo secundário em sua vida, fato que passa a ser modificado com o início de sua carreira como professora. Equilibrista, diferente dos demais entrevistados, não teve experiências profissionais remuneradas em organizações formais, sua experiência profissional se resume a um estágio em arquitetura e a dança.

A respeito do início de sua carreira enquanto profissional da dança, a artista relata o seguinte:

Por muito tempo até meus pais, por eu dançar desde pequena, desde os cinco anos, eles sempre falavam, “a dança não dá dinheiro”, “se tu dançar não tem como tu te sustentar depois”, “a dança é só um hobby”. Até por isso eu fui crescendo com a ideia de que a dança não era uma profissão, sabe? E aí depois que eu comecei a dar aula que eu vi que dá de conseguir alguma coisa com isso, sabe? E tem muito, ainda hoje, essa dificuldade de se ver a arte, a dança, como um trabalho mesmo. Até os pais de alunos meus quando sabem que eu tô

fazendo arquitetura, eles falam, “é, tem que ter alguma outra coisa, não dá para ficar só na dança e tal”. É uma situação em que as pessoas ainda estão muito acostumadas com esse pensamento (Equilibrista).

Como a dança por muito tempo havia sido algo secundário na vida de Equilibrista, e talvez por influência do pai arquiteto, desde pequena ela pensava em ser arquiteta. No ensino médio, a artista passou a se interessar e pensar em outras possibilidades de cursos de graduação, até a realização de um intercâmbio, no terceiro ano do ensino médio, para a cidade de Córdoba, na Argentina.

A arquitetura de Córdoba é muito diferente, e aí lá eu falei não tem dança, não tem uma parte mais artística mais assim então eu vou fazer arquitetura. Aí eu voltei e fiz. (...) eu passei muito tempo, já era pra eu ter me formado faz uns três anos, eu já tô no limite da graduação. Eu passei muito tempo da graduação pensando, fazendo a graduação e principalmente depois que eu comecei a dar aula, pensando, não eu tenho que me formar porque eu tenho essa insegurança, não eu tenho que ter uma segurança na minha vida, mais formal assim, passei muito tempo com muitas dúvidas assim, não sei porque tô fazendo arquitetura, eu gosto, mas tem mais coisas que eu não gosto, e hoje assim que eu já tô com 25 anos, que já amadureci um pouco mais, eu fico pensando assim, (...) bom, por mais que eu não vá trabalhar com a arquitetura pra mim ela é uma forma de me construir como pessoa sabe?! (Equilibrista).

Desse modo, diante das inseguranças que permeiam a carreira do artista e a dificuldade em permanecer exclusivamente na arte, Equilibrista acredita que a graduação em arquitetura pode proporcioná-la uma maior segurança:

(...) até, é difícil mesmo tu se sustentar com a arte, na verdade, as vezes até eu fico “poxa, eu tenho que terminar mesmo a faculdade de arquitetura”, por mais que seja difícil, que as vezes eu tenha vontade de desistir. Mas até eu fico “não, ei tenho que terminar porque eu sei o quanto é difícil viver de arte e com a dança, e só como professora” (...) (Equilibrista).

Atualmente Equilibrista e seu namorado residem com os pais de Equilibrista, devido à dificuldade de manterem todas as suas despesas

com rendimentos provenientes da arte. No entanto, a artista elucida que dispêndios financeiros referentes à alimentação, despesas médicas e transporte, são custeados por intermédio da dança. Equilibrista relata que ainda que tenha trabalhado exclusivamente na arte nos últimos quatro anos, apenas nos últimos meses, passou a ter um rendimento que lhe permite se organizar para sair da casa de seus pais.

Em seu trabalho como professora de dança, Equilibrista não possui vínculos formais de trabalho e benefícios trabalhistas assegurados pela CLT, como: Auxílio doença; Férias remuneradas; Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS); Hora extra; Seguro desemprego; Aviso prévio; 13º salário e etc. Nas palavras da artista: “(...) *não tem nada assim. Eu trabalho numa escola de dança. Trabalho num colégio particular e num projeto social. E em nenhum deles eu tenho carteira assinada, contrato, nada. É tudo acordo boca a boca*”. A artista refere ter ciência da importância das contribuições previdenciárias, mas a mesma não realiza contribuições como autônoma e em seu trabalho não há:

(...) nenhum tipo de garantia, de segurança assim. (...) é difícil, principalmente questões de plano de saúde e coisas assim. Por exemplo, a gente trabalhando com dança, o nosso corpo tá sempre em risco, é muito fácil tu ter uma lesão, tu ter uma distensão. Então várias vezes a gente tem que ir no médico, precisa fazer uma fisioterapia uma coisa assim e depende do posto, do hospital, aí as vezes demora um ano para conseguir uma fisioterapia, então é um processo até da gente tá tendo que se curar sozinho. Assim, sabe? Porque não tem garantias e possibilidades de ter, o que a gente ganha é muito justo assim, vai pagar uma consulta no médico é 250 ou 300 reais (Equilibrista).

Equilibrista trabalha em todos os seus vínculos informais de trabalho com seu namorado, que também vive exclusivamente como professor de dança. Na escola de dança, os dois trabalham há quatro anos e cada um recebe quantia referente a 20% da renda proveniente dos alunos pagantes. Sobre seu trabalho na escola de dança, a artista elucida que:

(...) pra gente é bom porque é uma academia grande que já tem uma infraestrutura, tem um reconhecimento, tudo bem, que a gente não tinha, nós não somos artistas conhecidos, que as pessoas vão pelo nosso nome, as pessoas vão procurar a academia e fazem aula com a gente. Mas é complicado assim, a gente ganha pouco, bem pouco assim para se sustentar. (...) é difícil, eu

acho que o mercado se dá muito ainda, as escolas, as academias, os espaços ainda lucram mais que os artistas que desenvolvem a função diária com o aluno, com a prática. E isso é um pouco complicado (Equilibrista).

Em 2015, Equilibrista iniciou seu primeiro ano de trabalho na escola privada de período integral: “a gente já não sabe muito, é aquela coisa, esse é o primeiro ano que a gente tá trabalhando ali. Aí fica sempre aquela coisa de saber se a gente vai continuar, se eles vão querer continuar, como que vai ser e tal”. No projeto social, conforme outrora mencionado, Equilibrista é professora voluntária de um grupo de danças urbanas, categoria infanto-juvenil. Tal projeto é uma parceria entre a escola de dança na qual Equilibrista trabalha, uma associação sem fins lucrativos e o Governo Federal. A respeito do projeto social, Equilibrista comenta:

é um projeto que recebe verba do governo, no caso eu sou voluntária, mas o meu namorado, ele recebe pra tá trabalhando. Eu fico como voluntária justamente para dar esse apoio a ele, assim em algumas coisas. Mas por exemplo, esse ano até o começo do ano a gente não sabia se ia sair a verba do governo para continuar o projeto. No fim saiu, mas reduzida e a gente teve que enxugar um pouco as participações em eventos e coisas assim, e aí pro ano que vem é a mesma coisa assim, a gente não sabe se vai continuar a verba, o projeto (Equilibrista).

De acordo com Equilibrista o atual cenário econômico e político do Brasil, tem afetado diretamente em seu trabalho. Principalmente, os cortes orçamentários do MinC.

Toda a situação da crise econômica, como tá difícil a situação econômica afeta diretamente assim, a gente vê que esse ano e a gente tem muito menos alunos pagantes por isso, porque tá mais difícil para as pessoas se sustentarem e botar dinheiro em aula de dança invés de comprar comida, complica, principalmente esses cortes do governo, é o que mais nos afeta (Equilibrista).

No ano de 2016, Equilibrista e seu namorado, em parceria com outros artistas, desenvolveram o seu primeiro espetáculo como dançarinos independentes. A respeito do espetáculo, a artista conta que:

Foi uma iniciativa que a gente construiu um espetáculo, foi o nosso primeiro espetáculo como independente, eu já participei de outros, mas da gente criar, a gente criou muito nessa ideia de buscar uma independência, de buscar a partir de editais e poder tá crescendo, tá se sustentando mais, tá fazendo um trabalho autoral, que a gente possa expressar o que a gente quer expressar. Agora a gente tava esperando que abrisse um edital do Estado e não abriu, nem vai abrir por causa de cortes, a gente vive sempre com essa insegurança de tá dependendo de algo que possa nos ajudar (Equilibrista).

Como não abriu um edital do Estado que pudesse contemplar o espetáculo que Equilibrista estava desenvolvendo com outros artistas, buscou-se na plataforma catarse²⁸ um financiamento coletivo para realização do espetáculo. No entanto, apesar do financiamento obtido na plataforma catarse, os artistas precisaram investir financeiramente no espetáculo: *“esse espetáculo que a gente fez, a gente tirou dinheiro do nosso bolso para fazer ele, realmente não tem como fazer se não tiver uma ajuda do governo, se não tiver uma verba investida para a criação desses espetáculos, porque senão a gente tá pagando para fazer o nosso trabalho”*.

O referido espetáculo, foi realizado em três teatros de Florianópolis (Teatro Governador Pedro Ivo, Teatro Álvaro de Carvalho e Teatro da UBRO) entre os meses de abril e maio de 2016. Em conformidade com Equilibrista, cerca de 150 pessoas compareceram a cada apresentação, considerando-se que um dos teatros comportava pelo menos 400 pessoas, a artista refere que o público poderia ter sido maior. No entanto, cabe ressaltar que os artistas que organizaram o espetáculo compõem um grupo de dança novo na região da grande Florianópolis e que esse foi seu primeiro espetáculo independente. Para equilibrista, tal

²⁸ Catarse é uma plataforma de financiamento coletivo, onde pessoas com projetos – em áreas como artes, cinema e vídeo, literatura, música, teatro e dança, etc. – que não foram realizados diante da falta de recursos financeiros iniciam campanhas para a arrecadação do valor necessário para o projeto. Por intermédio da plataforma Catarse, o realizador do projeto escolhe o quanto quer arrecadar e em quanto tempo, e oferece recompensas aos apoiadores, que apoiam financeiramente ao projeto. No caso do espetáculo realizado por Equilibrista, os apoiadores ganharam entradas para assistirem ao evento gratuitamente (CATARSE. **Crowdfunding**. Guia do Financiamento Coletivo, 2016. Disponível em: <https://view.attach.io/SkqE5YRs>. Acesso em: 20 de Dezembro 2016).

experiência resultou em algumas reflexões, aprendizados, mas também em alguns momentos de tensão e insegurança:

(...) tem isso de sermos um grupo novo e estarmos começando agora. Ai a gente fica naquela coisa, a como é que se começa a criar espetáculo quando ainda não se tem um público formado, mas o retorno foi assim para pagar a instalação dos equipamentos e deu, (...) mas é bem tenso assim. Até nos outros dias no TAC, na UBRO, a gente ficou assim, torcendo, tomara que venha gente pelo menos pra gente pagar o linóleo que a gente comprou novo, a instalação do motor, dos cabos, porque só a instalação é 800 reais. Só a instalação dos equipamentos custa 800 reais porque tem que contratar um técnico, precisou de um motor, pelo menos isso, a gente pensava nisso, tem que dar pelo menos 100 pessoas pra dar de pagar pelo menos a instalação. Fica naquela insegurança (Equilibrista).

Em relação ao mercado de trabalho do artista em dança na região da grande Florianópolis, Equilibrista elucida o seguinte:

Eu acho que o mercado vem crescendo um pouco, eu acho que cada vez mais as pessoas vêm se conectando com a questão do corpo. Eu acho que é algo que a população de modo geral tem pensado mais em movimentar e não ficar tão sedentária assim. Então isso é bom, vem crescendo, mas eu acho que ainda é muito pouco assim. Eu fiz intercambio pra Córdoba na argentina, em 2008, e até agora há duas semanas eu voltei, tava lá passei uma semana lá. Uma coisa que eu sempre falo, quando eu vou pra lá e volto pra Floripa, ou que eu tô aqui e vou pra lá, é um choque. É realmente isso, aqui em Floripa, não é que não tem grupos de teatro, grupos de dança ou espetáculos acontecendo. É que parece que as pessoas não sabem o que tá acontecendo, ou se sabem não têm a iniciativa de sair de casa e ir no teatro assim, o teatro, o ambiente do espetáculo não parecem fazer parte do cotidiano. Eu vejo que Floripa vem melhorando um pouco mais vem tendo pessoas mais abertas também porque vem vindo muita gente de fora, muitos paulistas, muitos gaúchos, que são lugares onde já tem mais essa cultura de ir a obras de teatro, peças, cinema. Então eu acho

que vem melhorando um pouco, mas ainda é lento o processo (Equilibrista).

Conforme Equilibrista, parece estar havendo na região de Florianópolis, uma maior conscientização da população em relação ao cuidado com o corpo e a importância da atividade física. Tal circunstância tende a influenciar no aumento da procura por aulas de dança que tem ocorrido nos últimos anos. No entanto, apesar de ter ocorrido um aumento da presença de pessoas em eventos artísticos, ou no caso de Equilibrista, eventos de dança, a artista considera que quando comparada a cidades como São Paulo, a grande Florianópolis, apresenta ainda, pouca presença de público em tais eventos.

5.6 O OLHAR DE EQUILIBRISTA A RESPEITO DO TRABALHO ARTÍSTICO

Neste tópico apresentar-se-á, agrupado em categorias baseadas nos três eixos da Análise Psicodinâmica do Trabalho, o conteúdo expresso verbalmente por Equilibrista nas entrevistas. Desse modo, o agrupamento dos conteúdos verbais será apresentado de acordo com as categorias: Organização do trabalho; Mobilização subjetiva; e Sofrimento, defesas e patologias.

5.6.1 Organização do Trabalho

Buscar-se-á apresentar a seguir, o conteúdo verbal das entrevistas de Equilibrista acerca dos temas correspondentes ao primeiro eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho, a organização do trabalho. Conforme relatado, Equilibrista possui 25 anos de idade, é coreógrafa, bailarina, professora de dança e graduanda em arquitetura. Com aproximadamente 20 anos de participações em festivais e outros eventos de dança, e 4 anos atuando como professora de dança Equilibrista expressou no decorrer das entrevistas, que o trabalho artístico é marcado por: ausência de vínculos formais de trabalho; realização de atividades e/ou apresentações com mais de um cliente ao mesmo tempo; variabilidade de renda; ritmo de trabalho intenso; e por não possuir uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho.

Além do rendimento proveniente de seu trabalho enquanto professora de dança, a realização de espetáculos, contratações de apresentações por organizações e premiações relativas a eventos de dança, complementam o orçamento de Equilibrista. Diante de circunstâncias vivenciadas pela artista, como a ausência de vínculos

formais de trabalho, a realização de atividades e/ou apresentações com mais de um cliente ao mesmo tempo, e a variabilidade de renda, incertezas financeiras, permeiam sua fala e sua carreira.

Enquanto professora de dança, Equilibrista não possui vínculos formais de trabalho. Dessa maneira, seu rendimento é proveniente do trabalho em uma escola de dança e de uma escola particular de educação infantil e fundamental, pois no projeto social que trabalha, Equilibrista é professora voluntária. A artista relata que na escola de dança em que atua, apenas um dos professores de dança possui vínculo formal de trabalho, devido ao fato de que sua carga horária semanal de trabalho ser de 40 horas-aula, os demais professores, tendem a cumprir a carga horária semanal de até 20 horas-aula. Destaca-se que Equilibrista cumpre carga horária semanal, de 9 horas-aula na escola de dança, 2 horas-aula na escola de educação infantil e fundamental, e 5 horas-aula no projeto social.

Apesar de possuir um planejamento de aula, a realização das aulas de dança, cuja professora é Equilibrista, não seguem restritas a ele. Sobre a condução das aulas, a artista relata:

(...) depende assim, (...) tem épocas que a gente prepara mais geral. (...) se aproximando do espetáculo de final de ano a gente tem que focar mais na coreografia. A gente começou o ano mais com a soltura do corpo e tal. Agora a gente tá numa fase em focar mais no fortalecimento muscular, porque eles já são um pouquinho mais avançados na dança e eles já estão querendo fazer outros tipos de movimentações que requerem mais força (Equilibrista).

A condução das aulas também pode variar conforme a idade dos alunos. Na escola de dança, a artista possui duas turmas, uma turma de adultos e uma de crianças, cuja faixa etária varia de nove a doze anos de idade. Na escola particular, os alunos de Equilibrista, possuem idade entre seis e oito anos, e frequentam o período integral da referida escola. De acordo com a artista, quanto menos idade a turma possui, maior a tendência de não adaptação a uma aula inteira de treinamento de coreografias.

(...) eles não se prendem tanto quando são menores (...). (...) ontem eu peguei e falei: “a gente tá precisando treinar a coreografia porque vai vir o festival agora”, e eu falei: “hoje a aula vai ser toda de coreografia”. Encheu o saco assim, passaram a aula toda, tipo “vamos fazer outra coisa.” Mas é

isso o processo de disciplina de ir colocando, ir fazendo parte por parte, de ir explicando e tal. Coreografia é um processo que complica mesmo (Equilibrista).

Apesar de trabalhar coreografias com os alunos, que segundo Equilibrista, é a parte da aula que menos desenvolve a autonomia dos alunos, em quase todas as aulas, alguns momentos são dedicados para a realização de dinâmicas, em que se busca possibilitar ao aluno a experiência de dançar livremente. A possibilidade de dançar livremente, sem seguir uma determinada coreografia, para Equilibrista, auxilia no desenvolvimento da autonomia do artista em dança, e da “*habilidade de improvisação*”.

Esse é ponto muito forte no nosso trabalho. Queremos que eles desenvolvam sua autonomia e conquistem sua própria dança. Eu por exemplo, na minha experiência, eu fiquei cinco anos num grupo que ficava dançando, que só treinava coreografia e eu nunca tinha por esse processo de improviso de criar, entrar numa roda e dançar livremente. Pra mim que sempre fui muito tímida era muito difícil. Eu sofria muito não conseguia de jeito nenhum improvisar e precisava que alguém me falasse: “não agora tu faz isso, faz aquilo, faz aquilo outro”. Desde que a gente começou a dar aula, a gente já conversou muito sobre isso, que era bem importante ter os dois lados, sabe?! Não só a pessoa fazer o que a coreografia pede e nem só improvisar (Equilibrista).

De acordo com Equilibrista, na dança, a habilidade de improvisação nem sempre é incentivada. Todavia, para a artista, tal habilidade é imprescindível a qualquer indivíduo que trabalhe na dança ou nas artes em geral, visto que, no trabalho artístico, bem como em outros trabalhos, não há como eliminar a existência de circunstâncias e que inúmeras vezes exigem uma ação ou solução rápida. Equilibrista elucida que um exemplo comum de situações que exigem uma ação rápida é o esquecimento de parte da coreografia. Diante desse tipo de situação, o artista necessita agir rapidamente para evitar ou minimizar a percepção do erro por parte do público.

Um fator que contribui positivamente para um bom andamento das aulas da escola de dança e do projeto social, é que para as turmas que frequentam tais aulas, são disponibilizados materiais e espaço físico adequados. No que concerne à escola de educação infantil e fundamental, Equilibrista relata o seguinte:

(...) pra uma das turmas a gente dá aula na sala de artes que é boa, tem piso bom e tal, mas na outra turma a gente tem que dar aula na quadra. Aí as vezes tá chovendo e fica meio molhado. É coberto assim, mas às vezes fica meio molhado. Aí também a gente trabalha muito com o chão, que as vezes tem pedras (Equilibrista).

De acordo Equilibrista, a escola de ensino infantil e fundamental, a qual a artista é professora de dança, possui uma sala adequada para as aulas. No entanto, tal sala nem sempre está disponível nos horários destinados às aulas de dança, o que faz com que Equilibrista necessite recorrer à quadra de esportes para a realização das aulas de dança.

As aulas de dança, principalmente com as turmas infanto-juvenil e infantil, não são consideradas pela artista, apenas uma oportunidade para estar na sua área e passar conhecimentos referentes à dança para seus alunos. Pelo contrário, segundo Equilibrista, trabalhar com crianças é uma grande responsabilidade, e assim deve ser entendida para que se busque o crescimento dos alunos enquanto sujeitos e não apenas enquanto bailarinos.

(...) quando a gente é professora sempre falando como professora, a gente tá tendo influência direta, porque as crianças tudo o que a gente fala, se torna uma referência pra eles. (...) estando próximos deles e eles nos vendo como professores, nós somos referência. Então a gente sempre tenta, assim, lidar com eles, de maneira a sempre fazer eles pensarem no que estão fazendo. Não simplesmente dar ordem, sabe?! Fazer eles refletirem as coisas mesmo. Crescerem como pessoas não só como bailarinos (Equilibrista).

Enquanto artista, Equilibrista considera que sua responsabilidade extrapola a execução correta de coreografias e o desenvolvimento das demais atividades concernentes à sua profissão. Equilibrista ressalta que o momento em que as apresentações são realizadas, podem ser utilizados, para que se transmita ao público mensagens relevantes. Nas palavras de Equilibrista, “*a gente tem um papel como artista que é político, de falar, de atentar as pessoas às questões que estão na nossa sociedade*”.

A possibilidade de executar um papel político, conforme trazido à luz por Equilibrista, tem ocorrido diante de uma certa autonomia concedida pelos locais em que a artista trabalha, em conjunto com seu namorado. Equilibrista afirma que apesar de ser solicitado, um

planejamento prévio das atividades a serem desempenhadas nas aulas de dança, em todos os seus locais de trabalho, ela possui autonomia para a execução de seu trabalho com seus alunos de dança – incluindo-se aqui, desde a liberdade para a condução das aulas, quanto para a participação de eventos, criação de coreografias e de apresentações de maneira geral, mesmo que seja necessário ir de encontro ao planejamento inicial.

Além de possuir certa autonomia enquanto professora da escola de dança, para a execução de seu trabalho, Equilibrista refere que a relação interpessoal entre ela e seu namorado, e as proprietárias da escola é aberta e de maneira geral, sem conflitos. Desse modo há espaço para sugestões e discussões pertinentes ao trabalho a ser desempenhado. Em tal local, a comunicação pode ocorrer pessoalmente ou através de meio eletrônico.

Equilibrista refere que na escola de ensino infantil e fundamental, há certa autonomia e liberdade para o desenvolvimento das atividades referentes a aula de dança, mas há entraves na relação interpessoal entre direção, demais professores, a artista e seu namorado. Para Equilibrista, tal fato pode ser influenciado pelo modo como ocorreram suas contratações. A artista ainda comenta:

É, na outra escola a gente é bem livre assim para trabalhar. Mas (...) assim, na escola de ensino infantil e fundamental, precisavam de um outro professor de dança aí contrataram a gente. E a gente ficou meio solto lá. Assim, tipo, é nossa aula, mas não tem um contato muito com a direção. Até já tiveram algumas festas, tipo festa da família, festa Junina da escola, que outros professores participaram e a gente nem ficou sabendo, não tem muito esse diálogo assim (Equilibrista).

No que concerne à relação interpessoal entre Equilibrista e outros artistas da dança, pode-se perceber a existência uma convivência marcada por situações conflitantes. Nas palavras da artista:

(...) eu não sei como o é muito nas outras áreas das artes. Mas na dança tem muita disputa, não só entre a mesma modalidade, mas entre modalidades diferentes. Na escola de dança, agora se conseguiu estabelecer no núcleo de professores um pouco mais harmonioso. Mas a gente sempre percebe assim no meio da dança tem muito... não sei ... parece uma coisa do tipo... eu vou acabar roubando o espaço do outro. Parece mais uma disputa de ego, de quem tem mais alunos, mais funcionários na escola. A gente se sente um pouco

incomodado com essas coisas. Até já tiveram algumas divergências entre outros professores de hip hop, também dentro da escola de dança, que faz o Hip hop que é um pouco diferente do que a gente trabalha. Aí fica essa coisa de hip hop mesmo... tem sempre um pouco desses mistérios assim, que ficam rondando os lugares de trabalho. E a gente se incomoda um pouco sim. Até no meio do hip hop, a gente não se dá, não participa muito das danças urbanas de outros grupos assim. Justamente por isso, dentro das danças urbanas tem muitas dessas coisas, de um querer sempre dizer o que o outro é e o que o outro não é, sabe?! (...) eu fiz um solo com uma música da Elis Regina (...), e não tem a característica clássica das danças urbanas. Nos lugares que a gente vai, tem essa questão direto de... Eu achei isso muito interessante, mas não é bem hip hop (Equilibrista).

De acordo com Equilibrista, a convivência conflituosa entre artistas da dança, pode ser potencializada pela competição decorrente de eventos de dança. A área da dança é marcada pela presença de inúmeros eventos, nos quais os participantes competem entre si. Para a artista, a competição decorrente de tais eventos, acaba sendo levada para outras esferas da vida profissional, fato que tende a dificultar a convivência entre a categoria.

Frente às situações anteriormente mencionadas, somadas ao desejo de sobrevivência a partir da arte, a artista destaca a presença de uma forte cobrança, de ordem pessoal, por resultados financeiros e pelo desempenho de seu corpo, em sua trajetória na dança. A respeito das cobranças, Equilibrista discorre:

(...) é mais uma cobrança individual, assim. Tem a cobrança por resposta financeira, que é uma coisa que a vida te dá. Tipo, precisa comer, precisa se manter sempre ativa. Tem uma cobrança, de sempre tá querendo evoluir. Eu fico preocupada com questões de tempo mesmo. Assim de corpo, de quanto o corpo aguenta e tal. É um processo de sempre tá querendo deixar o corpo mais forte, mais crescido para poder mais tempo tá dançando mesmo, vivendo disso assim (Equilibrista).

Segundo Equilibrista, o cuidado e a preocupação em manter o corpo em boa forma e saudável, fazem parte do cotidiano do artista da dança.

Eu tenho dificuldade de emagrecer e é uma coisa que eu sempre fico cuidando. Agora eu dei uma engordadinha, tenho que voltar para academia para emagrecer. É uma coisa que dificulta mesmo fazer movimentos. Dificulta um pouco, muda tua relação quanto ao corpo. Então é uma coisa que a gente sempre tá ligado. Sabe se alimentar bem e não se machucar. (...). É uma coisa que cada vez mais o corpo vai ficando mais velho e demora mais para recuperação. Então precisa tá sempre cuidando do corpo, né?! Que é o nosso instrumento de trabalho (Equilibrista).

O cuidado com o corpo, conforme Equilibrista, tende a ser acentuado em períodos em que o ritmo de trabalho da artista torna-se mais intenso. A artista elucida que nesses períodos, há uma maior tendência para o desenvolvimento de lesões musculares e desgaste psíquico, pois – utilizando-se das palavras de Equilibrista – “o corpo não aguenta mais e mente fica bem desgastada”.

Em períodos do ano que possuem um maior distanciamento, das datas de apresentações e/ou eventos de dança, a artista costuma trabalhar de segunda à sábado em horários previamente definidos. No entanto, quando as datas de apresentações e/ou eventos de dança começam a se aproximar, Equilibrista refere trabalhar de domingo a sábado, não possuindo horário para iniciar e nem terminar de trabalhar. É um momento “de acordar pensando na coreografia, ou de não conseguir dormir, porque a coreografia não sai da cabeça”.

Sempre que tem apresentação fica mais puxado. (...). Porque todo aquele mês é de preparação de figurino, finalização de música e etc. Não é um trabalho que não é só na sala, né?! Exige tu tá pensando iluminação, posições da coreografia, tudo... Então é puxado, porque tu fica vinte e quatro horas por dia. Quando tem apresentações maiores, como espetáculos de final de ano também é uma coisa que exige muito. São momentos que são ainda mais desgastantes (Equilibrista).

Em conformidade com a fala de Equilibrista, em datas próximas a eventos de dança, torna-se evidente a percepção de que o tempo de trabalho supera o tempo passado na organização. Além disso, diante de tal situação, pode-se verificar a existência de uma fronteira indefinida entre vida pessoal e trabalho.

5.6.2 Mobilização Subjetiva

Neste item, buscar-se-á apresentar, primeiramente, o conteúdo verbal das entrevistas de Equilibrista acerca dos elementos constitutivos do segundo eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho. Destaca-se que tal eixo corresponde à mobilização subjetiva, cujos elementos constitutivos são: Inteligência prática; Espaço público de discussão; Cooperação; e Reconhecimento. Posteriormente, identificar-se-á as circunstâncias as quais Equilibrista relaciona as vivências de prazer no trabalho em seu trabalho.

Enquanto dançarina, Equilibrista discorre que frequentemente ocorrem imprevistos em apresentações e participações em eventos de dança. Desse modo, a artista necessita recorrer à inteligência prática no sentido de lidar com as situações imprevistas. Tais situações, segundo a artista, tendem a ser relacionados a fatos de ordem técnica (música, iluminação, cenário), ou à execução das coreografias. No entanto, em eventos em que é necessária a realização de coreografia prontas, o principal imprevisto que tende a ocorrer é relacionado a execução das coreografias.

Em eventos mais formais que têm coreografia pronta, acontece às vezes de dar um branco. Isso é uma coisa de saber lidar e não deixar gerar muito desconforto. Porque aquele um segundo que tu ficou ali sem saber o que fazer, parece que demora meia hora. (...). Isso é questão de amadurecimento. Quanto mais tu vai passando, mais tu vai aprendendo. Porque mesmo que tu faça a mesma coreografia, no mesmo teatro, nunca é a mesma sensação. Tu tá sempre com um sentimento diferente, tem que aprender a lidar com o que tá sentindo naquele momento (Equilibrista).

Apesar da artista relatar que o esquecimento de parte de coreografias é algo comum entre dançarinos, ela elucida que conseguir contornar a situação, de modo a minimizar ou evitar a percepção de algo diferente do esperado e/ou de erros, por parte do público, é algo que exige técnica e amadurecimento profissional.

Enquanto professora de dança, a artista relata que na escola de dança em que trabalha, diferente dos demais locais de trabalho, há uma melhor relação interpessoal, aspecto que para a artista, é facilitado pela existência de um espaço de discussão. De acordo com Equilibrista, os professores da escola de dança reúnem-se com certa frequência para

discutirem em conjunto com a direção da escola, questões relativas ao seu trabalho e a eventos a serem realizados.

O espaço de discussão que existe na escola de dança, auxilia muito na relação entre a gente. A gente tem um diálogo muito bom lá. Ninguém fala: “você não podem fazer isso, ou você não podem fazer esse tipo de coreografia”. (...). Isso acaba não nos limitando, algumas coisas são incorporadas porque são acordadas entre os professores. Várias vezes, temos uma ideia que queremos fazer, e que é abraçada com tranquilidade (Equilibrista).

Enquanto profissional da dança, Equilibrista discorre que no seu ponto de vista, a existência de uma certa tensão proveniente do ambiente de competições e eventos de dança, dificulta a organização dos artistas para debaterem questões pertinentes ao trabalho na dança e ao contexto de trabalho em que estão inseridos. Equilibrista refere que com a instituição em 2014 do Fórum Setorial Permanente de Dança da grande Florianópolis²⁹, houve uma maior organização política entre profissionais da dança.

Apesar de haver, segundo a artista, certa dificuldade para organização política dos profissionais da dança, a extinção provisória do MinC no início do governo Temer, acabou impulsionando um maior fortalecimento do Fórum Setorial de Dança. De maneira geral, para Equilibrista, a organização de artistas da dança, ainda não é considerada satisfatória, mas tem sido fortalecida nos últimos meses. A artista elucida, ainda, que há necessidade de maior engajamento e organização política dos artistas, em relação ao seu contexto de trabalho, de maneira a reafirmar sua atividade enquanto um trabalho e buscar condições de trabalho adequadas.

As relações de cooperação no trabalho de Equilibrista ocorrem de maneira variada. Enquanto dançarina e dirigente de uma companhia de danças urbanas, percebe-se que a cooperação se faz presente, sendo observada através da admiração mútua entre dirigentes e integrantes dos grupos de dança, ao se reconhecerem como dançarinos competentes.

²⁹ O Fórum Setorial Permanente de Dança da grande Florianópolis é uma instância consultiva, deliberativa e propositiva acerca das Políticas Públicas Culturais, composto por pessoas físicas e jurídicas atuantes no setor da dança e demais pessoas da sociedade civil. O Fórum possui competência de debater, formular, monitorar, divulgar, fomentar, acompanhar, fiscalizar e propor políticas públicas relacionadas ao setor da dança (FLORIANÓPOLIS, 2014).

Todavia, como professora de dança, ressalta-se que as relações de cooperação e reconhecimento, entre outros colegas de trabalho, enquanto profissionais competentes da dança ocorrem de maneira limitada. Nas relações em que o reconhecimento se fez presente, foi possível observar a existência de uma intensa troca de saberes durante o processo de trabalho e na trajetória de Equilibrista na dança, bem como de apoio e de um espaço para conversas sobre a melhor maneira de executar seu trabalho. Desse modo, pode-se perceber a presença de relações de cooperação entre Equilibrista e alguns de seus colegas de trabalho.

No que concerne ao reconhecimento pelo trabalho desenvolvido, Equilibrista acredita que a presença marcante de eventos de dança cujos participantes competem entre si, dificulte a existência do reconhecimento do trabalho desenvolvido pelo outro. No seu caso, a artista refere ainda, que o fato de ela criar coreografias com músicas que não possuem características clássicas das danças urbanas – como a música o bêbado e a equilibrista, composta por João Bosco e Aldir Blanc e interpretada por Elis Regina –, ocasione certo incômodo em alguns dançarinos e professores de danças urbanas. Equilibrista discorre que, de maneira geral, o reconhecimento do trabalho por ela desenvolvido, proveniente de outros profissionais da dança, é relacionado a professores de outros estilos de dança, da escola de dança que ela trabalha, e a artistas que conhecem sua evolução enquanto dançarina.

Sempre se tem um pouco de resistência, naquela coisa de uma competitividade, mas de modo geral, eu acho que tem um reconhecimento bacana nos outros professores da escola de dança. Eles reconhecem nosso trabalho, alguns fazem aula com a gente, tem essa troca. No meio das danças urbanas, acho que tem alguns grupos mais resistentes. O reconhecimento que temos com outros artistas é muito vinculado aos artistas que conhecem o nosso processo dentro da dança (Equilibrista).

Equilibrista afirma que enquanto professora de dança, seu trabalho tende a ser reconhecido pelas organizações em que ela trabalha, e que tal reconhecimento tende a aumentar com o passar do tempo e com a consequente evolução de seus alunos na dança.

A escola de dança reconhece muito o nosso trabalho. Sempre que tem apresentações, eles querem levar a gente, querem botar a gente pra tá mostrando o trabalho. Até parece coisa do reconhecimento e do orgulho que a própria escola

tem com a gente, com o nosso trabalho com os alunos. Então com a escola de dança, a gente tem total reconhecimento. Com o projeto social, a gente vem percebendo, agora que já tá um ano e meio de projeto, que já estão vendo outras formas de as crianças se relacionarem com a dança. Então eles estão começando a acolher a gente. A gente também vê, que esse ano cresceu muito nessa questão de reconhecimento, (...) tá tendo um reconhecimento um pouco maior do projeto social. Na escola de ensino infantil e fundamental, acho que é um pouco assim do tempo. Acho que ainda não deu tempo suficiente para eles notarem os próprios alunos, nem de conhecerem os nossos trabalhos. Porque querendo ou não, eles não conhecem, nunca viram uma apresentação da gente dançando (Equilibrista).

Segundo Equilibrista, além de haver, de maneira geral, um reconhecimento por seu trabalho desenvolvido enquanto professora de dança, pelas organizações em que ela trabalha, também costuma ocorrer um reconhecimento proveniente do público que assiste as apresentações. De acordo com a artista, seja em apresentações dos grupos os quais Equilibrista é professora, seja em apresentações individuais, “*o retorno das pessoas que assistem, costuma ser positivo*”. Salienta-se ainda, que a artista relaciona o reconhecimento do trabalho por ela desenvolvido à possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho.

Para Equilibrista, o prazer no trabalho, além de ser vivenciado por intermédio do reconhecimento ao trabalho desenvolvido, pode ser relacionado: ao fato de exercer a profissão de livre escolha; aos momentos durante e pós apresentação; possibilidade de ensinar, aprender com seus alunos, e acompanhar a evolução dos mesmos na dança; processo de criação; liberdade para criar – incluindo-se: desenvolvimento de atividades condução das aulas de dança; escolha de músicas; desenvolvimento de coreografias, figurinos e cenário. –; e experiências exitosas diante de circunstâncias imprevistas.

No que concerne à possibilidade de trabalhar na profissão de livre escolha, Equilibrista elucida que trabalhar na dança lhe proporciona, além do prazer, um melhor autoconhecimento, tanto corporal quanto psicológico. Para a artista, dificilmente tais vivências ocorreriam em um outro tipo de trabalho. Nas suas palavras:

Eu trabalho na dança exatamente pelo prazer. A dança me traz um processo de me deixar conhecer melhor, de autoconhecimento, de buscar quebrar

um pouco a minha ansiedade (...). A possibilidade de trabalhar na arte me possibilita um melhor movimento comigo, assim psicologicamente. (...) não sei se eu fazendo outro trabalho teria o mesmo prazer (Equilibrista).

Enquanto dançarina, Equilibrista relata que uma das principais vivências de prazer no trabalho é relativa às apresentações e momentos que as sucedem. No que tange à tais momentos, a artista discorre:

(...) é na verdade uma mistura de sentimentos. Não é só prazer, vem nervosismo, vem inúmeras outras coisas, vem insegurança, vem outros sentimentos juntos. Mas de modo geral, o estar em cena e o pós são o principal prazer. Faz a gente querer continuar a fazer aquilo, querer ensinar aquilo, porque o momento faz tudo fazer sentido. Tu sai muito bem quando consegue realmente expressar para um público um pouco do que tu és (Equilibrista).

Enquanto professora de dança, a artista refere que possibilidade de ensinar, aprender com seus alunos, e acompanhar a evolução dos mesmos na dança é algo que faz com que ela vivencie prazer em seu trabalho. Nas palavras de Equilibrista:

Atualmente, trabalhando com dança, eu tenho descoberto muito prazer de poder ensinar e aprender com os alunos, de poder passar conhecimento e de ver a evolução deles em todo esse processo que é tão meu, entrando em cada um de uma maneira tão singular (Equilibrista).

Outros fatos apresentados por Equilibrista como possibilidades de vivenciar prazer em seu trabalho, estão relacionados ao processo de criação e a liberdade para criar. Conforme outrora mencionado, Equilibrista afirma possuir liberdade de criação em seu trabalho. Enquanto professora de dança, à artista é possibilitada uma maior liberdade no desenvolvimento de atividades e condução das aulas. Contudo, quando se trata de contratações de apresentações e de participações em eventos de dança, fatos como escolha de músicas, desenvolvimento de coreografias, figurinos e cenário, podem ser influenciados por circunstâncias externas.

No caso de contratação de apresentações, percebe-se que tal liberdade tende a variar de acordo com o contratante.

(...) tem muito isso de quando tá pagando quero desse jeito. Teve uma apresentação bem específica, eles ligaram para escola e falaram: a gente quer

uma apresentação, um show nesses modelos. Uma música mais pop, mais animada, que o pessoal conheça. Eles deram o padrão de apresentação que queriam. A gente teve liberdade de criação, mas dentro dessas condições (Equilibrista).

No que concerne às participações em eventos de dança, Equilibrista elucida que não há uma interferência das organizações em que a artista trabalha, em assuntos pertinentes às apresentações. No entanto, conforme a artista, a maior parte dos eventos possuem alguns padrões de avaliação, e os grupos cujas apresentações não são adequadas a tais padrões tendem a não ganhar premiações ou a não se destacarem tanto quanto os que se adequam.

A gente percebe muito que que tem festivais e festivais. Tem festivais, que na verdade é a grande maioria, seguem um padrão mais comercial da dança. Então (...) se cria um padrão da dança, que hip hop é isso e você tem que fazer aquilo. Aí quando a gente vem com uma coisa e tal, com uma proposta um pouco diferente do que é aquele padrão que usam várias músicas mais frenéticas, não é que a gente não perde e liberdade de criar. A gente cria o que a gente quer criar, mas a gente acaba não alcançando os objetivos que a gente gostaria de alcançar, por exemplo: de conseguir premiações nos festivais (Equilibrista).

Diante dos fatos apresentados, Equilibrista relata que inúmeras vezes, ela e seu namorado, se questionaram a respeito de continuarem criando coreografias a partir de músicas que transmitem o que eles acreditam e que tragam questionamentos sobre questões sociais e políticas, ou se eles devem se encaixar no padrão dos festivais para conseguirem atingir um maior número de premiações.

Várias vezes a gente já se colocou um pouco nessa dúvida. Sobre o que a gente faz. Se a gente continua fazendo as coreografias, sobre o que a gente acredita ou a gente se encaixa no padrão para conseguir atingir um nível de premiações, para ficar mais conhecidos. Porque querendo ou não o festival tem muito esse papel, da porta, e ser a janela. Porque fica em alta o grupo que ganhou o festival. Para fazer um currículo do grupo e depois tentar um edital. Aí a gente fica sempre nessa coisa, o que que eu faço?! Eu sigo esse meu ideal e com a minha liberdade de criar, ou eu me encaixo no padrão para ganhar algum

reconhecimento? E aí através de um edital e com muito mais tempo poder ter liberdade de criar (Equilibrista)?

De acordo com Equilibrista, se adequar aos padrões dos eventos de dança, possibilita ao artista não só uma maior probabilidade de alcançar mais premiações, mas também uma maior perspectiva de reconhecimento proveniente de outros profissionais da dança. Ressalta-se que apesar de Equilibrista apontar o reconhecimento do trabalho desenvolvido como uma vivência de prazer em seu trabalho, quando se trata de um reconhecimento proveniente de outros profissionais da dança, nem sempre tal vivência se faz presente no cotidiano da artista.

Outra circunstância apontada por Equilibrista, como possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho, trata-se da existência de experiências exitosas diante de situações imprevistas. Apesar da artista relatar que o esquecimento de parte de coreografias é algo comum entre dançarinos, ela elucida que conseguir contornar de modo, a minimizar a situação ou evitar a percepção de algo diferente do esperado e/ou de erros, por parte do público, é algo que exige técnica e amadurecimento profissional, e que pode ser uma grande fonte de prazer no trabalho. Nas palavras da artista: “Passar por aquele momento de enfrentar o público e improvisar, de dar branco e de ter que se virar na hora, é um prazer muito grande”.

5.6.3 Sofrimento, Defesas e Patologias

Neste item, buscar-se-á apresentar o conteúdo verbal das entrevistas de Equilibrista acerca dos elementos constitutivos do terceiro eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho. Desse modo, primeiramente apresentar-se-á as vivências de sofrimento no trabalho trazidas à luz por Equilibrista. Posteriormente, argumentar-se-á a respeito dos principais mecanismos de defesa identificados, com base na fala e nos contatos com a artista. Por fim, discutir-se-á a respeito da possibilidade de existência de patologias relacionadas ao trabalho de Equilibrista.

Com base no conteúdo trazido à luz por Equilibrista percebe-se que as vivências de sofrimento no trabalho do artista, podem ser relacionadas a situações como: não compreensão do fazer artístico como um trabalho, por parte da sociedade, em geral; ausência de vínculos formais de trabalho; ausência de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; inseguranças financeiras; ritmo de trabalho intenso; liberdade para criar limitada – incluindo-se: desenvolvimento de atividades condução das aulas de dança; escolha de músicas; desenvolvimento de coreografias,

figurinos e cenário. –; falta de reconhecimento do trabalho desenvolvido, proveniente de outros artistas da dança.

De acordo com Equilibrista, uma das vivências de sofrimento em seu trabalho, está relacionada à não compreensão do fazer artístico como um trabalho, por parte da sociedade, em geral. A artista relata que o fato de trabalhar com algo que lhe dá prazer e que lhe faz bem, tende a ser visto de uma maneira depreciativa por inúmeras pessoas. Segundo Equilibrista, a maior parte das pessoas as quais ela convive, tende a compreender a sua atividade, como algo que lhe dá prazer, e que por tal motivo não deve ser associada ao trabalho. Nas palavras de Equilibrista:

A nossa sociedade tá muito acostumada a pensar que o trabalho tem que ser algo que te faça sofrer, que seja ruim, que tu não pode trabalhar com algo que seja bom, que tu goste. Porque aí não tem tanto valor, e eu vejo isso até dentro de casa. Às vezes eu já vi minha irmã fazendo esse tipo de comentário: “ela dança... que coisa boa... que trabalho fácil que ela tem... Porque é o que ela gosta de fazer”. E aí é complicado isso, porque aí é até acaba entrando nessa coisa, de que como é algo que a gente gosta, que a gente tem prazer fazendo, não tem mesmo o valor, não é trabalho, não precisa ser valorizada. Eu falo para os professores da universidade, que eu trabalho com dança e por isso eu vou ter que faltar a próxima aula, eles falam: “hum...tu vai lá dançar”. É uma coisa que me incomoda, sabe?! Fico chateada, assim. Realmente o nosso trabalho, não é visto como algo que tenha valor por ser algo prazeroso, e é um trabalho tanto quanto é outro trabalho (Equilibrista).

Equilibrista relata que de maneira frequente, pessoas que contratam suas apresentações, modificam a proposta da contratação sem aviso prévio e não oferecem acomodações e condições adequadas para o desenvolvimento de seu trabalho. Para a artista, tal fato decorre da não compreensão da atividade artística enquanto trabalho, também por parte dos contratantes.

É um pouco difícil, nesse processo de ganhar dinheiro, com a arte. Tem muito essa cultura do que o artista tá fazendo, “é dança... ela tá feliz fazendo dança, então posso dar qualquer coisa, porque ela tá feliz mesmo dançando”. É um pouco complicado isso. Tem momentos em que as

pessoas chamam a gente para fazer apresentações e combinam uma coisa, e é outra coisa diferente. Agora a última apresentação que a gente fez com cachê, foi bem essa situação. Era lá no Costão do Santinho, o cara chamou a gente, estava marcado para as 7:00 da manhã no Costão do Santinho, então tivemos que sair todos daqui 5:30 da manhã para ir para o Costão do Santinho. Chegamos lá e aí o cara falou: “então... a gente tinha pensado em colocar vocês no começo, mas aí agora que vocês estão aqui, vimos que pode ser melhor ter no final do evento”. Então a gente ficou o tipo das 7:00 da manhã até às 11:00 e 11:30 fazendo nada. Tipo morrendo de sono cansado, só porque ele tava pagando achou que podíamos ficar esperando. Nem tinha o espaço para gente ficar, a gente ficou jogado lá no canto, sabe?! E acontece muito isso. É muito comum acontecer, já passei por inúmeras situações em shows ou lugares em que eles chamam a gente pra dançar e chega na hora de dançar: “não vai dar o que a gente tinha combinado, não vai ser bem assim”. Essas situações dão raiva (Equilibrista).

Conforme outrora mencionado, além do rendimento proveniente de seu trabalho enquanto professora de dança, a realização de espetáculos, contratações de apresentações por organizações e premiações relativas à eventos de dança, complementam o orçamento de Equilibrista. Destaca-se que em todas as atividades desempenhadas pela artista, não há presença de vínculos formais de trabalho e a consequente manutenção de benefícios trabalhistas, e que tais fatos são apresentados pela artista como fontes de sofrimento em seu trabalho.

Diante da ausência de vínculos formais de trabalho, e da variabilidade de renda, vivenciados pela artista, incertezas financeiras, permeiam sua fala. Pode-se perceber também, que o principal objetivo da carreira de Equilibrista é superar as situações sofríveis decorrentes de circunstâncias como a ausência de vínculos formais de trabalho e de benefícios trabalhistas, e inseguranças financeiras.

Eu gostaria de ganhar mais dinheiro e poder viver bem da arte. Gostaria de saber que eu posso me sustentar, que não vou precisar, tipo: “O carro estragou. Mãe paga o carro para mim”. Se passa dos duzentos reais a mais no orçamento, não tenho para pagar. Gostaria desse tipo de coisa,

poder pagar um plano de saúde, poder pensar que eu posso ter uma aposentadoria, que algum dia na vida ainda vou ter esses direitos que estão muito vinculados a garantia de uma qualidade de vida, uma vida que um humano merece, e que muitas vezes a gente não sabe se vai ter. A todo momento a gente fica pensando: Será que vai dar? Será que não vai? Esse é o meu principal objetivo no momento (Equilibrista).

Frente a um contexto de trabalho que envolve situações como a ausência de vínculos formais de trabalho e de benefícios trabalhistas, e inseguranças financeiras, frequentemente, Equilibrista desenvolve projetos ou atividades com mais de um cliente ao mesmo tempo. Dessa maneira, em inúmeros momentos, a artista acaba intensificando seu ritmo de trabalho, fato este, que segundo Equilibrista, principalmente em datas próximas às apresentações e/ou participações em eventos, lhe causa desgaste físico e psíquico.

Outra situação apresentada por Equilibrista como uma vivência de sofrimento em seu trabalho é a existência de limitação na criação artística, incluindo-se: desenvolvimento de atividades condução das aulas de dança; escolha de músicas; desenvolvimento de coreografias, figurinos e cenário. Conforme outrora mencionado, Equilibrista afirma possuir liberdade de criação em seu trabalho. Enquanto professora de dança, à artista é possibilitada uma maior liberdade no desenvolvimento de atividades e condução das aulas. Contudo, quando se trata de contratações de apresentações e de participações em eventos de dança, fatos como escolha de músicas, desenvolvimento de coreografias, figurinos e cenário, podem ser influenciados por circunstâncias externas.

Apesar de possuir uma liberdade de criação limitada pelos contratantes de apresentações, a artista refere que submeter-se àquilo que o contratante deseja não lhe causa grande desconforto, mas desde que não haja na apresentação a transmissão de uma mensagem que vá de encontro com seus ideais, e que lhe seja oportunizado criar livremente em outro espaço. Equilibrista afirma que o que lhe gera maior desconforto é a forma como os eventos de dança realizam as avaliações das apresentações.

Eu acho que é tranquilo se adequar a uma determinada situação em apresentações contratadas, se a gente tem outras possibilidades, em outros momentos de fazer o que a gente acredita. Se a gente tem a possibilidade de fazer uma coreografia, de criar com a liberdade, não

tem problema fazer um número ou outro com a liberdade para criar mais limitada. Sei que é uma coisa extremamente comercial, mas a gente precisa de dinheiro. Então realmente não tem problema. O problema é se virar só isso. O que me incomoda é o caso dos festivais, nos festivais eu vejo que cada vez mais estão criando músicas dos festivais. E aí tá virando essa lógica padronizadora, comercial. Esse ano foi um ano que a gente se frustrou com os festivais, porque em todos os que a gente participou não tem uma pessoa, um jurado que a gente percebeu que tem uma ideia diferente é tudo muito padronizado e comercial. Isso não faz sentido, eu vou só reproduzir o que já tem, e arte para mim não é isso, é tu justamente poder fazer, questionar e pensar de outras formas (Equilibrista).

Equilibrista relata que a avaliação padronizada dos festivais dificulta o reconhecimento de seu trabalho por outros artistas da dança. Reconhecimento, que para a artista, já tende a ser reduzido devido à presença marcante de competições entre dançarinos e grupos de dança.

Diante do contexto anteriormente descrito, há que se destacar o papel das defesas que entram em ação para possibilitar ao ego o estabelecimento de soluções, buscando que alguns componentes de conteúdos mentais não desejados, cheguem ao consciente de maneira minimizada ou disfarçada. As principais formas de defesa percebidas em Equilibrista foram: sublimação; e a racionalização.

O processo de sublimação no trabalho artístico pode ser percebido na fala de Equilibrista, principalmente quando a artista relata que trabalhar na área artística, no seu caso na dança, além de lhe proporcionar prazer, a auxilia a lidar com situações sofríveis de seu cotidiano e de seu trabalho na dança. Nas suas palavras:

Eu trabalho na dança exatamente pelo prazer. A dança me traz um processo de me deixar conhecer melhor, de autoconhecimento, de buscar quebrar um pouco a minha ansiedade (...). A possibilidade de trabalhar na arte me possibilita um melhor movimento comigo, assim psicologicamente. (...) não sei se eu fazendo outro trabalho teria o mesmo prazer. Tem a insegurança financeira, às vezes não reconhecimento (...) sabe?! Mas a dança me faz perceber eu mesma (...) e faz eu ir ressignificando isso. (Equilibrista).

Tal fala reitera a importância do processo sublimatório na ressignificação de situações sofríveis, que neste caso, também podem ser decorrentes do contexto de trabalho artístico.

A Racionalização pode ser vislumbrada no conteúdo da fala de Equilibrista, quando a artista fornece uma explicação racional para circunstâncias como ausência de contratos formais de trabalho e direitos trabalhistas, insegurança financeira, e ausência de reconhecimento. Para a artista, tais circunstâncias “*fazem parte do processo.*” Pode-se também, pensar no uso da racionalização, quando a artista afirma que à ausência de reconhecimento de seu trabalho, na escola de ensino infantil e fundamental, ocorre devido ao fato de ainda não conhecerem bem, o trabalho por ela desenvolvido.

Na escola de ensino infantil e fundamental, acho que é um pouco assim do tempo. Acho que ainda não deu tempo suficiente para eles notarem os próprios alunos, nem de conhecerem os nossos trabalhos. Porque querendo ou não, eles não conhecem, nunca viram uma apresentação da gente dançando (Equilibrista).

No que concerne à existência de patologias associadas ao trabalho de Equilibrista, a artista refere que frente a um ritmo de trabalho intenso, que tende a ser ainda mais intensificado, em datas próximas a realizações de apresentações e participações em eventos, além de desgaste físico e psíquico, torna-se frequente o surgimento de lesões musculares. A respeito de tal fato, a artista discorre:

Agora em agosto eu tive uma lesão no joelho uma semana antes de me apresentar. Fiquei apavorada. Tipo... meu Deus do céu o que eu vou fazer agora?! Fazia muito tempo que não tinha uma lesão assim. Até agora tá doendo, tá um pouco machucado ainda. Me apresentei, mas para isso acontecer, fiquei a semana toda fazendo choque térmico, tomando remédio e me apresentei lesionada. Eu dancei com aquele tensor, sabe?! É muito comum, se machucar. É inevitável, principalmente nesses períodos. Querendo ou não, quando a gente vai se apresentar é o período que mais tá ensaiando e o corpo acaba ficando mais frágil. É comum de acontecer.

Apesar de destacar situações as quais o sofrimento no trabalho e patologias se fazem presentes, segundo Equilibrista, trabalhar na dança, a auxilia na ressignificação de inúmeras situações sofríveis. A artista elucida ainda, que “*ninguém e nenhum trabalho é só prazer,*” no entanto,

em seu trabalho “*os momentos de prazer acabam sendo maiores que os momentos de desprazer.*”

Retomando-se os argumentos anteriormente mencionados, salienta-se que em resumo, para Equilibrista, o trabalho artístico é marcado por: ausência de vínculos formais de trabalho; realização de atividades e/ou apresentações com mais de um cliente ao mesmo tempo; variabilidade de renda; ritmo de trabalho intenso; e por não possuir uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho.

No que tange ao prazer relacionado ao seu trabalho, conforme Equilibrista, tal vivência, pode ser concernente: ao reconhecimento ao trabalho desenvolvido; ao fato de exercer a profissão de livre escolha; aos momentos durante e pós apresentação; possibilidade de ensinar, aprender com seus alunos, e acompanhar a evolução dos mesmos na dança; processo de criação; liberdade para criar – incluindo-se: desenvolvimento de atividades condução das aulas de dança; escolha de músicas; desenvolvimento de coreografias, figurinos e cenário. –; e experiências exitosas diante de circunstâncias imprevistas.

Já as vivências de sofrimento no trabalho Equilibrista, podem ser associadas a situações como: não compreensão do fazer artístico como um trabalho, por parte da sociedade, em geral; ausência de vínculos formais de trabalho; ausência de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; inseguranças financeiras; ritmo de trabalho intenso; liberdade para criar limitada – incluindo-se: desenvolvimento de atividades condução das aulas de dança; escolha de músicas; desenvolvimento de coreografias, figurinos e cenário. –; falta de reconhecimento do trabalho desenvolvido, proveniente de outros artistas da dança.

Realizadas as discussões a respeito de Equilibrista, apresentar-se-á a seguir, o caso de Fernando, iniciando pelo relato dos contatos com o artista.

5.7 A ARTE DOS ENCONTROS: Relatos dos contatos com Fernando

Fernando foi indicado como um potencial artista para este estudo por colegas meus de trabalho. No entanto, ao falar com uma pessoa próxima ao artista, foi dito que Fernando estava viajando muito a trabalho e que seria inviável marcar com ele um horário para conversar. No início do mês de outubro, realizei outra tentativa de contato com uma pessoa próxima ao artista e como Fernando estava em casa, tal pessoa me forneceu o número de seu celular, para que eu me comunicasse com ele.

Como eu não conhecia a respeito dos horários do artista, entrei em contato por meio do WhatsApp, para explicar um pouco do estudo a

ser desenvolvido e verificar se ele possuía interesse em participar. Desde o primeiro contato, o artista mostrou-se solícito e interessado em participar do estudo. Tendo em vista a sua agenda repleta de compromissos, combinamos que ele me avisaria quando estivesse em casa para que realizássemos as entrevistas.

Eu havia verificado o interesse de Fernando em participar da pesquisa no dia 5 de outubro pela manhã e às 23:00 horas da mesma data, recebo uma mensagem no WhatsApp, enviada por Fernando, perguntando se poderíamos nos encontrar pessoalmente no dia 6 de outubro às 11:00. Informei ao artista que o encontraria na data e hora por ele propostas.

Após conversarmos sobre os trabalhos que o artista vem desenvolvendo, lhe expliquei os objetivos do estudo, e perguntei se ele gostaria de responder ao questionário e fazer a entrevista referente a sua história e trajetória profissional. Fernando aceitou responder ao questionário e realizar a entrevista. Desse modo, entreguei a ele o termo de consentimento livre e esclarecido e lhe expliquei a respeito de seus direitos enquanto participante deste estudo. Também informei ao artista, que poderia ser necessária a realização de mais entrevistas e perguntei se o mesmo aceitaria participar. Fernando aceitou, e assim iniciamos o preenchimento do questionário, e subsequentemente, realizamos a entrevista.

Após analisar os dados referentes ao questionário e a primeira entrevista de Fernando, verifiquei que o mesmo atendia aos critérios necessários a este estudo. Dessa maneira, foi decidido dar sequência às entrevistas com o artista. A primeira entrevista, bem como a segunda, que tratou da organização do trabalho artístico, foram realizadas em uma sala, na casa de Fernando, na qual o artista guarda seus instrumentos musicais.

Transcorridas duas semanas, Fernando entra em contato comigo, novamente via WhatsApp, às 9:30 horas informando que naquela manhã estaria trabalhando em seu ateliê e que eu poderia acompanhar seu trabalho, e posteriormente, ele estaria disponível para dar sequência às entrevistas. Alguns minutos após receber a mensagem de Fernando, me deslocuei ao seu ateliê, que pode ser vislumbrado por intermédio da fotografia a seguir, e o acompanhei em seu trabalho durante o restante da manhã.

Figura 12 – Fotografia Ateliê de Fernando



Fonte: Acervo da autora

Ao chegar no ateliê de Fernando, o artista me levou a cada um dos três cômodos e tive a oportunidade de ver instrumentos musicais, criados por ele, em diferentes etapas de produção. Após conhecer o local, foi realizada a terceira entrevista, que tratou do eixo temático mobilização subjetiva. Por escolha de Fernando, a quarta entrevista também foi realizada em seu ateliê. Nessa entrevista discutiu-se a respeito da temática sofrimento, defesas e patologias.

Antes que a terceira entrevista fosse findada, o artista me perguntou se ainda iríamos discutir sobre as situações sofríveis existentes em seu trabalho. Expliquei a Fernando que a próxima entrevista abordaria tais situações, no entanto, me coloquei à disposição para discutirmos naquele momento, a respeito do que lhe angustia ou lhe incomoda em seu trabalho. Desse modo, artista referiu que era melhor realizar tal discussão na próxima entrevista, e afirmou sentir-se grato pela oportunidade de participar, e principalmente, por saber da existência de um estudo em que não se considerava apenas “*a parte prazerosa do trabalho artístico*”, mas também, “*a parte negativa*”.

Na entrevista em que foi abordada a temática referente ao sofrimento, defesas e patologias, ficou visível na expressão facial e corporal de Fernando, sua fala a respeito daquilo que lhe incomoda e/ou lhe faz sofrer em seu trabalho. Em inúmeros momentos da entrevista, o artista apresentou semblante entristecido e desviou os olhos, repletos de

lágrimas, ao discorrer sobre as situações sofríveis em seu trabalho como artista. Encerrada a última entrevista, Fernando agradeceu pela pesquisa que estamos desenvolvendo e se dispôs a participar de futuras discussões a respeito do trabalho artístico.

No dia 07 de novembro Fernando me procurou pelo WhatsApp e me enviou a seguinte mensagem:

Recebi um áudio de uma fã... Praticamente não conheço ela... senti no áudio que ela transmitiu de forma muito natural um pouco do que nós músicos conseguimos transmitir... isso da visão dela (público). Pensei e lembrei de você, que talvez pode enriquecer algo no seu trabalho.... (Fernando).

Perguntei ao artista se poderia ouvir o áudio e usá-lo na dissertação e ele autorizou. Conforme descrito na mensagem de Fernando, o áudio trata do agradecimento e reconhecimento de uma fã ao trabalho desenvolvido pelo artista enquanto integrante da banda de uma cantora de sertanejo. O áudio trazia o seguinte conteúdo:

Oi Fernando ³⁰, (...) o que a gente sente não tem palavras para dizer, sabe? É uma alegria muito grande quando a gente vai no show (...). A gente nunca teve a oportunidade de conversar com o vocês (...). A gente valoriza o trabalho de vocês, a gente sabe que não é fácil, a gente entende que tocar na noite não é fácil, tem a gente que valoriza o trabalho de vocês, como tem pessoas que não prestam atenção (...). Vocês nos trazem uma alegria muito grande, a gente valoriza cada pessoa do grupo, a gente sai de casa para ver vocês tocarem e a gente valoriza. Às vezes é difícil porque a gente trabalha todo fim de semana, não é fácil, a gente acorda cedo, mas é o único dia (...) que a gente se vê feliz, que a gente se vê fazendo uma coisa que gosta (...) e percebe que tudo vale a pena, sabe? Que muitos momentos a gente tem um trabalho muito puxado, mas que isso recarrega nossas energias, é um amor muito grande, a gente não sabe o que acontece atrás do trabalho de vocês, mas a gente vê essa ligação que tem entre um e outro. Então assim, parabéns pelo teu trabalho, parabéns por tudo que tu nos oferece, por

³⁰ O nome utilizado no áudio foi modificado para preservar a identidade do artista.

toda essa energia, por recarregar a nossa bateria (...) muito obrigada pelo carinho (...). É bom saber que essa nossa alegria, esse sentimento bom chega até vocês, é uma troca, brigadão por tudo (Transcrição parcial do áudio enviado por Fernando).

A mensagem e o áudio enviados por Fernando, reiteram a relevância atribuída pelo artista ao reconhecimento do trabalho por ele desenvolvido, proveniente do público. Fato este, que segundo Fernando, não ocorre com frequência em seu trabalho enquanto integrante da banda de uma cantora de sertanejo, e na criação e/ou gravação de arranjos musicais.

No dia 08 de novembro, Fernando me enviou um áudio pelo WhatsApp, com uma música, que segundo o artista, seria capaz de me transmitir um pouco da magia da arte, enquanto canção, poesia e melodia. O nome da música, enviada por Fernando e apresentada a seguir, é trem-bala de Ana Vilela.

Trem-Bala

*“Não é sobre ter
Todas as pessoas do mundo pra si
É sobre saber que em algum lugar
Alguém zela por ti
É sobre cantar e poder escutar
Mais do que a própria voz
É sobre dançar na chuva de vida
Que cai sobre nós*

*É saber se sentir infinito
Num universo tão vasto e bonito
É saber sonhar
E então fazer valer a pena cada verso
Daquele poema sobre acreditar*

*Não é sobre chegar no topo do mundo
Saber que venceu
É sobre escalar e sentir
Que o caminho te fortaleceu
É sobre ser abrigo
E também ter morada em outros corações
E assim ter amigos contigo
Em todas as situações*

*A gente não pode ter tudo
Qual seria a graça do mundo se fosse assim
Por isso eu prefiro sorrisos
E os presentes que a vida trouxe
Pra perto de mim*

*Não é sobre tudo que o seu dinheiro
É capaz de comprar
E sim sobre cada momento
Sorriso a se compartilhar
Também não é sobre correr
Contra o tempo pra ter sempre mais
Porque quando menos se espera
A vida já ficou pra trás*

*Segura teu filho no colo
Sorria e abraça teus pais
Enquanto estão aqui
Que a vida é trem-bala parceiro
E a gente é só passageiro prestes a partir*

*Laiá, laiá, laiá, laiá, laiá
Laiá, laiá, laiá, laiá, laiá*

*Segura teu filho no colo
Sorria e abraça teus pais
Enquanto estão aqui
Que a vida é trem-bala parceiro
E a gente é só passageiro prestes a partir.”*

(Vilela, A., 2016).

O áudio enviado por Fernando, fora gravado em um celular enquanto a artista cantava, ou nas palavras do artista “*Não tem nenhuma megaprodução, gravou no celular, mas transmite a verdade... me arrepiando de magia, é disso que eu falo...*”. A partir da mensagem e do áudio enviados por Fernando, bem como das entrevistas realizadas, pode-se compreender a relevância atribuída por Fernando, à mensagem transmitida ao público por intermédio da música. Salienta-se que o artista, por diversas vezes referiu sentir-se bastante incomodado com “*a mensagem transmitida ao público*”, por intermédio das músicas por ele tocadas, e associou tal fato à vivência de sofrimento em seu trabalho.

5.8 A HISTÓRIA E A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE FERNANDO

Fernando possui 29 anos, nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e mudou-se com sua família para Santa Catarina em 1993. Atualmente, o artista com formação superior de tecnologia em mecânica industrial, reside com a esposa em um município da grande Florianópolis, e dedica-se exclusivamente à arte, desenvolvendo atividades como músico e *luthier*³¹. Ressalta-se que Fernando reside em uma casa cedida por sua sogra e que mantém, com a renda proveniente de seu trabalho enquanto artista, todas as despesas de sua família.

O contato com a arte, do músico associado à Ordem dos Músicos do Brasil³² desde 2007, iniciou na infância, quando Fernando tinha aproximadamente nove anos:

Acho que começou quando criança no Rio Grande do Sul mesmo, acho que em família. Meus primos ouviam muita música e comentavam muita coisa sobre shows, que lá era um cenário bem forte na época, ainda é hoje, mas antes era mais. E daí eu ouvia e ficava com aquilo na cabeça pensando, poxa como que é isso. Criança isso, quatro, cinco anos, começou aí o interesse foi indo, cresci nesse meio. Tinha primo que tinha banda e eu ia nos ensaios. Começou assim, na infância, basicamente (Fernando).

A música na vida de Fernando iniciou como um *hobby*, desse modo, o artista buscou formação superior de tecnologia em mecânica

³¹ *Luthier* é o profissional que cria ou que realiza a manutenção de instrumentos musicais. De acordo com Fernando, *Luthieria* é “a arte de criar instrumentos musicais”.

³² A Ordem dos Músicos do Brasil, é uma autarquia pública federal, criada pela Lei 3.857 de 22 de dezembro de 1960, para exercer em todo o País, a seleção, a disciplina, a defesa da classe e a fiscalização do exercício da profissão de músico. Para efeitos da Lei 3.857 de 22 de dezembro de 1960, considera-se músicos profissionais: Compositores de música erudita ou popular; Regentes de orquestras sinfônicas, óperas, bailados, operetas, orquestras mistas, de salão, ciganas, jazz, jazz sinfônico, conjuntos, corais e bandas de música; Diretores de orquestras ou conjuntos populares; Instrumentistas de todos os gêneros e especialidades; Cantores de todos os gêneros e especialidades; Professores particulares de música; Diretores de cena lírica; Arranjadores e orquestradores; Copistas de música.

industrial – cuja colação de grau ocorreu no primeiro semestre do ano de 2006 – tendo em vista as inseguranças que permeiam a vida de um artista: *“Me formei em outra área, inclusive, trabalhei, fiz estágio tudo, só que a música sempre foi o forte assim. O principal que eu sempre gostei mesmo. Então, mas eu sempre tive um plano B”*. A transição de Fernando do emprego formal para a dedicação exclusiva à música, *“ocorreu naturalmente”*:

(...) foi bem natural. Quando eu vi eu já tava amarrado nela, preso, num caminho sem volta. Foi bem natural, não teve um assim, um daqui pra frente eu vou viver de música, foi quando começou a ter mais shows mais agendas, comecei a participar de gravações de estúdio. Então eu vi que meu tempo tava muito pra aquilo, e tava rendendo bem, então, vou dar uma segurada e vou investir nisso aqui mesmo. Foi muito natural (Fernando).

A experiência de Fernando com trabalho de vínculo formal em empresa, foi como projetista de climatização. Sua rotina de trabalho como projetista era intensa e exigia que ele viajasse bastante. Fatos que são identificados pelo artista como motivos que contribuíram com seu desligamento do emprego formal: *“(...) eu viajava bastante. Eu já tava saturado desse negócio de viajar, era uma área que eu gostava também, mas nem se compara com música”*. Enquanto músico, Fernando também realiza muitas viagens, e isso lhe causa certo desconforto, contudo, nas palavras dele, *“é uma viagem mais prazerosa, é trabalho com diversão”*.

A carreira de Fernando, como músico profissional, iniciou com equipamentos adquiridos a partir da renda que o artista recebia ao integrar uma banda de rock. De acordo com Fernando, o retorno financeiro proveniente da banda de rock era pequeno, no entanto, além de conseguir comprar equipamentos, em tal trabalho, o artista passou a estabelecer relações que o auxiliaram a dedicar-se exclusivamente à música.

(...). Quando eu comecei, eu era muito inexperiente, e quando a gente é inexperiente geralmente começa pelo o que gosta. Eu comecei tocando em banda de rock, que foi o que eu sempre gostei, assim. Só que o retorno financeiro era muito pouco, era mais um hobby. Só que aí tu vai conhecendo muita gente, um indica pro outro. Tu conhece uma pessoa mais velha, mais experiente, que olha e fala “ele tem jeito”, “não queres fazer um teste num estúdio para gravar uma música lá e tal?!”. Ai lá tu conhece mais gente e vai indo. “Uma banda de reggae tá precisando de gente

para fazer um show em tal lugar”, “tu tem disponibilidade”, “tenho!!”. Tu vai lá e faz reggae. Outro dia uma banda de jazz tá precisando “tu consegue tocar Jazz?” Aí tu vai. (...) começou basicamente nisso. O rock como hobby, até a parte que eu consegui levantar dinheiro e comprar algum equipamento, foi com banda de rock. Só que não dava de sobreviver (Fernando).

Apesar de ter preferência pelo rock, enquanto gênero musical, a necessidade de retorno financeiro e o desejo de dedicar-se exclusivamente a música, impulsionaram Fernando, a adaptar-se às oportunidades de trabalho que surgiam, mesmo que fossem em um gênero musical diferente de sua preferência. Conforme o artista:

(...) nem todos pensam dessa forma. Isso na verdade é amadurecimento. Isso leva um tempo para chegar. Eu levei muito tempo para chegar nesse ponto, na verdade. Mas muitas pessoas me ajudaram, até pela parte profissional mesmo. Tu tens que se adaptar, porque eu era muito fechado, a maioria dos músicos quando começa é fechado nesse sentido. (...) E tipo, de tocar um estilo diferente é questão de amadurecimento. Eu tinha muito preconceito, assim, de outros estilos, e eu fui vendo, é amadurecimento musical, todo mundo chega a esse ponto, mas leva um tempo. Eu demorei bastante, eu era muito fechado, era rock, rock, mas aí eu vi, se eu for fazer isso, eu vou ter uma renda, então eu vou estudar essa parte. Então eu fui indo, tive que me adaptar. (...) eu penso, “eu prefiro tocar pagode, por exemplo, ou cumprir uma jornada de trabalho em outra cidade e ter que seguir ali um padrão de trabalho?”. Então vamo tocar, pelo menos eu vou tá no meu meio (Fernando).

Atualmente, enquanto músico, Fernando desenvolve trabalhos em diferentes gêneros musicais. Seu maior volume de trabalho envolve gravações de músicas em estúdios, independente de gênero musical:

(...) eu faço bastante gravação em estúdio, eu tenho bastante parceria com os donos dos estúdios. Aí eles chegam e mandam um trabalho para fazer, e eu nem sei quem é o artista nem a banda, eles só mandam a guia, que é a parte que a gente chama, onde só tá gravado a bateria, o baixo e uma parte da harmonia, e pede pra mim fazer um solo, por

*exemplo, ou colocar umas linhas de guitarra (...)
Basicamente é isso, eu faço três ou quatro ideias e
mando pra ele, ele aprova e me chama para gravar
o que foi feito (Fernando).*

Além de gravações de músicas em estúdios, conforme anteriormente destacado, o artista cria músicas autorais, e integra, como guitarrista, a banda de uma cantora de música sertaneja. Destaca-se que o músico, ingressou no sertanejo, no ano de 2012 após receber um convite da artista, cuja banda estava precisando de um guitarrista. Apesar de considerar o sertanejo “*algo muito recente*” em sua carreira, de acordo com Fernando, este é o trabalho desenvolvido por ele que possui maior evidência.

Além de músico, Fernando é *luthier*, e possui um ateliê, onde fabrica instrumentos musicais de corda. No entanto, o artista considera que seu principal trabalho é como músico. A curiosidade e a falta de recursos financeiros, no início da carreira artística para adquirir instrumentos musicais e acessórios necessários para o desenvolvimento de seu trabalho, acabaram motivando o artista a fabricar seus próprios instrumentos.

Então, eu sempre fui muito curioso, meio professor pardal, eu sempre gostei de fabricar muita coisa. E como eu não tinha muito recurso na época, eu sempre fui de estudar muita coisa pra tentar fazer. (...) então eu comecei a estudar os projetos, achei alguma coisa na literatura e comecei a fabricar eles. Então meus primeiros pedais eu mesmo que fiz. O amplificador também, porque a gente tem que ligar no amplificador para sair o som, é tudo elétrico, também foi feito. Depois eu comecei a ter admiração e começar a querer fabricar instrumentos. Então, por exemplo, essa guitarra aqui, fui eu que fiz toda. Hoje eu tenho uma marca, a gente chama de luthieria, eu tenho uma marca, eu fabrico instrumento. (...) eu fabrico instrumentos gerais de corda. Eu fabrico guitarra, baixo, violão (Fernando).

Salienta-se que o artista não realizou capacitação formal relacionada à *luthieria*. Conforme Fernando, no seu caso, o aprendizado necessário para a criação de instrumentos musicais ocorreu de forma autodidata, através de projetos e literatura relacionados à *luthieria*. No entanto, percebe-se que o início da atividade de Fernando como *luthier* ocorreu no período em que ele estava finalizando sua formação em mecânica industrial. Tal fato, pode sugerir a existência de uma relação,

ainda que de maneira indireta, entre os conhecimentos adquiridos em sua formação e sua atividade enquanto *luthier*.

O trabalho de Fernando como *luthier*, que se iniciou em 2005 com a necessidade de fabricar seus próprios instrumentos musicais, acabou ganhando espaço em sua vida e o artista atualmente fabrica instrumentos para outros músicos também. Contudo, cabe ressaltar que Fernando considera à *Luthieria* “*uma atividade secundária*”, dedicando a ela datas e horários em que não está desempenhando seu trabalho como músico. Desse modo, tanto a renda quanto o tempo dedicado por Fernando, ao trabalho enquanto *luthier* são relativamente menores do que a renda e o tempo dedicados ao seu trabalho como músico.

Com base na fotografia a seguir, pode-se vislumbrar um pouco do trabalho de Fernando como *luthier*.

Figura 13 – Fotografia do Trabalho de Fernando como Luthier



Fonte: Acervo da autora

Com atuações variadas na música e trabalhando como *luthier*, Fernando, não possui contrato formal de trabalho. Dessa maneira, efetua contribuições previdenciárias como autônomo. Destaca-se que ao realizar tais contribuições como autônomo, o artista não possui benefícios trabalhistas assegurados pela CLT, como: Férias remuneradas; FGTS; Aviso prévio; 13º salário e etc. Diante dessas circunstâncias, da realização de atividades e/ou apresentações com mais de um cliente ao

mesmo tempo, incertezas financeiras, permeiam a fala do artista e sua carreira.

A respeito dessa situação, o artista comenta:

No cenário nacional, é bem complicada essa parte, eu acho que é o que mais pega. Essa parte da legalização da profissão, muitos nem pagam nada, muitos vão só na sorte, muitos que eu conheço, muitos amigos meus até, mas eu me preocupo com essa parte, eu pago como autônomo. A parte de vínculo geralmente é o modo brasileiro, é o cachê. Tu trabalhas como artista, tu ganha por cachê, tu fecha um valor por um serviço, tem umas tabelas padrões. Se tu for ver pela lei, até tem um certo vínculo, mas é questão de palavra assim, mais informal (Fernando).

O artista declara ainda que costumeiramente acaba refletindo sobre a importância de realizar suas contribuições previdenciárias, pois em seu trabalho o corpo possui grande relevância: *“Porque tu trabalha com o corpo na verdade, com a mão e tal. O corpo é muito importante”*.

A respeito do mercado de trabalho no Brasil, o artista elucida que com o advento da internet foi facilitada a inserção em novos mercados, pois é possível gravar uma música em casa e enviar a outras localidades: *“Hoje em dia, (..) a gente pode gravar alguma coisa em casa e enviar para outro lugar. Às vezes eu tenho trabalho que tô em casa e manda para São Paulo, Minas Gerais e nem conheço as pessoas pra quem eu tô mandando”*. No entanto, para Fernando, o mercado de trabalho para o artista da música na região da grande Florianópolis é fraco, exigindo articulação com outros músicos e donos de estúdios de gravações de músicas, por parte do artista:

(...) pensando na região, é muito fraco, muito fraco. Santa Catarina é um Estado que a parte de cultura é muito fraca, agora que parece que tá melhorando. Eu considero que nos últimos dois anos tem tido uma crescente melhora, mas é bem fraco, tem que se adaptar. Tem que ter influências, conhecer pessoas, tem que ter um diferencial, sempre estudar, senão não é chamado para nada. Senão o músico não é chamado para fazer trabalho nenhum (Fernando).

Outro fato apresentado pelo artista, a respeito do mercado de trabalho artístico, nesse caso mais especificamente o musical, na região da grande Florianópolis, trata da necessidade de adaptação do músico às oportunidades de trabalho que surgem. Circunstância que inclui a

possibilidade de o músico não permanecer restrito a um determinado gênero musical. Segundo Fernando, músicos que ainda não possuem um nome consolidado na esfera artística e que declinam propostas de trabalho por serem relacionadas a outro gênero, tendem a possuir maior dificuldade para conseguir uma renda que lhes permita dedicar-se exclusivamente à música. Nas palavras do artista:

(...) se o cara ficar num único estilo (...) muito fechado naquilo ali ele vai ficar limitado, mas vai ter a seleção natural como eu te falei, talvez ele tenha que fazer outra coisa. Ter um emprego fora da arte, porque dificilmente ele vai conseguir se manter daquilo. É uma seleção natural (Fernando).

Desse modo, a sobrevivência a partir da arte, para Fernando, exige capacidade de adaptação e articulação por parte do artista. Apesar de tais fatos, Fernando refere que é necessário que se tenha consciência de que a carreira do artista é repleta de incertezas, principalmente financeiras, e que se tenha um plano B: “*tem que ter um plano B em tudo, focando que aquilo ali é incerto, é basicamente isso*”.

5.9 O OLHAR DE FERNANDO A RESPEITO DO TRABALHO ARTÍSTICO

Neste tópico apresentar-se-á, agrupado em categorias baseadas nos três eixos da Análise Psicodinâmica do Trabalho, o conteúdo expresso verbalmente por Fernando nas entrevistas. Desse modo, o agrupamento dos conteúdos verbais será apresentado de acordo com as categorias: Organização do trabalho; Mobilização subjetiva; e Sofrimento, defesas e patologias.

5.9.1 Organização do Trabalho

Buscar-se-á apresentar a seguir, o conteúdo verbal das entrevistas de Fernando acerca dos temas correspondentes ao primeiro eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho, a organização do trabalho. Conforme relatado, Fernando possui 29 anos de idade, é músico associado à ordem dos músicos do Brasil e *luthier*. Com aproximadamente 20 anos de experiência na música, Fernando expressou no decorrer das entrevistas, que o trabalho artístico é marcado por: ausência de vínculos formais de trabalho; pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; realização de atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao

mesmo tempo; variabilidade de renda; não possuir uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho; ritmo de trabalho intenso.

Diante da necessidade de retorno financeiro e o desejo de dedicar-se exclusivamente a música, Fernando refere que necessitou se adaptar às oportunidades de trabalho que surgiram. Circunstância que o impulsionou a atuar em diferentes gêneros musicais. Segundo o artista, além de adaptar-se às oportunidades de trabalho, frente à ausência de vínculos formais de trabalho, poucos benefícios trabalhistas, e a variabilidade de renda que permeiam sua carreira, comumente Fernando realiza atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo.

Desse modo, enquanto músico, além de gravações de músicas em estúdios, Fernando cria músicas autorais, e é guitarrista da banda de uma cantora de música sertaneja. Segundo o artista, em seu trabalho como músico, de maneira geral, não há horários e locais de trabalho fixos, a não ser em situações como: ensaios e shows. A respeito da maneira como ocorrem os ensaios em seu trabalho no sertanejo, o artista discorre:

(...) a gente não tem local fixo. A gente ensaia em estúdio. A gente tem alguns estabelecidos (estúdios) e vê qual tem horário. A gente também não ensaia toda semana (junto), ensaia quando muda alguma coisa, quando tem uma turnê, ou alguma música diferente. Às vezes cada um tira a sua parte também e a gente ensaia separado, tem isso também, a gente tá com uma química muito forte. Não tem muita formalidade nessa parte de ensaio. Ou quando vai trocar algum integrante, aí tem, aí geralmente a gente marca toda quinta-feira de tal horário a tal horário, a gente ensaia toda quinta-feira até o show (Fernando).

Diante de um trabalho com pouca presença de locais e horários de trabalho fixos, e da realização de atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo, percebe-se que a carreira de Fernando como artista, não possui fronteira definida entre vida pessoal e trabalho. Nas palavras do artista: *“Na verdade o trabalho tá comigo, né?! Onde eu vou ele vai comigo. Então, como eu cheguei em casa tá tudo comigo aqui, mas se eu for para algum lugar, vai tudo comigo”*.

Para Fernando, profissionais que conseguem estabelecer uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho dispõem de um *“privilégio”* que os músicos, e a maior parte dos artistas, não possuem:

(...) a gente não tem muito esse privilégio. Quando tu tá viajando, mesmo que não esteja tocando tu tá ali envolvido em alguma coisa. Até por causa do

convívio do pessoal ali, mesmo sendo amigos ali tu tá 100% no trabalho, mesmo sendo fora do show. “tu viu aquilo ali, tem aquela parte, a gente podia olhar isso”. (...). Geralmente a gente respira direto o trabalho. (...) se for pensar na parte do contratante, digamos assim. Ele quer que a gente vá e faça o show, mas até chegar lá e fazer o show rola muita coisa, às vezes é uma cidade longe, às vezes é uma perto da outra, tu tocas num lugar e vai pro outro. Não é só o fato da gente aparecer lá na hora do show, ir pra outro lugar e só fazer o show, tem muita coisa até chegar lá (Fernando).

Para Fernando, as viagens são um exemplo de como a vida pessoal e o trabalho do artista não possuem fronteiras definidas. De acordo com o artista, é comum a um músico, passar dias e até mesmo semanas em turnê, longe de casa. Fato que somado ao intenso ritmo de trabalho e inexistência de pausas, auxiliam no sentimento de sobrecarga. A respeito de seu ritmo de trabalho, o artista discorre:

(...) meu ritmo é muito intenso. Às vezes eu fico dias fora de casa, muitas noites eu não durmo em casa. (...). É bem puxado assim. Até por eu ter me adaptado a diversas áreas da arte. É bem puxado assim (Fernando).

Nos últimos quatro anos, o músico tem integrado a banda de uma cantora de sertanejo. Além de integrar tal banda, Fernando realiza gravações em estúdios e composições para outros artistas. Todavia, em seu trabalho como músico, Fernando realiza, na maior parte das vezes, a execução de músicas não autorais. Fato que reduz a autonomia e a liberdade do músico para criar. Sobre essa situação, o artista refere:

Às vezes eles só precisam da figura do músico ali pra executar tal coisa, muito mecânico assim. Vou falar da parte da gravação, o produtor manda a parte da partitura, que é a escrita da música que a gente chama. Ele quer alguma coisa que ele criou, vamos dizer que ele é tecladista. Ele criou uma parte e ele ouve, o músico (nem sempre) tem essa noção, ele criou uma parte, ele sabe escrever, mas não tem noção de como tocar, porque não é o instrumento dele. Aí ele vai procurar um guitarrista para gravar a guitarra. “tu vai ver aquilo ali, ou eu quero que tu grave isso aqui”, aí tu vai ver, vai fazer igual, tu não criou, tu vai tá executando., isso acontece muito. Quando eu

acompanho artista, é pior ainda, eu só executo (Fernando).

Apesar de possuir liberdade de criação e autonomia restritas, Fernando refere que sempre que possível, tenta utilizar a sua identidade nas músicas não autorais, por ele tocadas, de maneira, a tentar tornar seu trabalho menos mecânico. Para Fernando, a identidade musical é a própria essência do músico, algo que o difere dos demais músicos e que é influenciado por suas vivências, características próprias, e referências musicais.

De acordo com Fernando, quando o trabalho do artista, nesse caso mais especificamente, do músico, é encarado com responsabilidade e seriedade, incidentes e imprevistos, principalmente de ordem técnica, podem ser reduzidos. Dessa maneira, Fernando refere cobrar-se, tanto em relação à manutenção de equipamentos, quanto no estudo e aprimoramento de técnicas musicais. A respeito de tais fatos, Fernando relata:

Na realidade eu sou um prestador de serviço. Eu tenho que fazer aquilo bem feito. Eu acho que a parte como tu vai ao trabalho também influencia muito nessa questão da responsabilidade. (...). A minha responsabilidade é isso, estudar e cumprir aquilo pra que me contrataram. Se a pessoa quer aquilo, eu vou cumprir, vou entregar no dia. Questão do equipamento, ter um equipamento de qualidade. Manutenção, tudo isso é comigo, é questão de responsabilidade. Tem músico que não liga, aí chega no dia vai tocar e quebra o instrumento, é aquilo que eu falei na outra entrevista, é a seleção natural, ele não vai durar (Fernando).

Conforme destacado anteriormente, Fernando ingressou na vida artística por influência de sua família. Como não possuía condições financeiras para pagar aulas de música, começou a aprender a tocar guitarra e criar instrumentos de corda sozinho, através de livros e outros materiais disponíveis na época. Fernando refere que mesmo após ter aprendido a tocar guitarra, algumas ocasiões – originadas a partir de situações imprevistas – exigiam dele um conhecimento que ele não conseguira desenvolver por intermédio de livros. A respeito dessas situações, Fernando discorre o seguinte:

(...)situações imprevistas?! Isso acontece o tempo todo. Só que isso desenvolve outra habilidade, né?! Que é a de se virar, meio na marra. Isso é outra coisa que qualquer artista vai responder pra ti. É

bem comum, é o tempo todo. Às vezes tu tá fazendo um show e chega alguém pra fazer uma participação e não tá sabendo de nada, puxa uma música e tal. Tipo, tem que se virar. Eu me lembro quando passei isso pela primeira vez, eu chegava a ficar apavorado. Ficava trêmulo, meu Deus o que eu vou fazer. Pensava até em desistir assim. Nossa não sirvo pra isso. Só que é natural, tem que enfrentar. Hoje é muito natural, acontece (Fernando).

Diante de situações imprevistas, Fernando precisou desenvolver uma habilidade que ele denomina de “*habilidade de se virar na marra*”, ou aprender fazendo. Salienta-se que o desenvolvimento de tal habilidade, auxilia Fernando, a lidar com o real do trabalho.

No que concerne às cobranças por desempenho que permeiam o trabalho artístico, Fernando salienta que na música, a maior parte de tais cobranças são provenientes do próprio sujeito: “*a maior parte da cobrança é pessoal*”, “*eu me cobro bastante*”. Fernando refere cobrar-se constantemente a respeito de seu desempenho. Circunstância que o impulsiona a buscar estar em um frequente aprendizado e ter seus instrumentos musicais bem conservados. Segundo o artista, em sua trajetória profissional enquanto músico, não foi possível sentir uma forte cobrança por desempenho por parte do público.

(...) eu me assusto assim eu não vejo que o público cobra muito, eu acho que a gente regrediu. Antigamente o público era mais exigente, muito mais, hoje o que manda é a mídia, não é mais o público. Então, acho que não tem cobrança do público não. Tanto que falando da minha parte, se eu for pra lá tocar com a minha guitarra desafinada, o pessoal não vai perceber. Se o equipamento for ruim, o pessoal não vai dar bola (Fernando).

Para Fernando, o público tende a assimilar aquilo que é divulgado pelas gravadoras. Fato este, que de acordo com o artista, tende a diminuir as exigências e cobranças do público em relação ao desempenho dos músicos. Ainda, em relação às cobranças por desempenho, Fernando refere que em seu trabalho como integrante da banda de uma cantora de sertanejo, não há forte cobrança proveniente da artista e nem de seus pares. Fato este, que de acordo com Fernando, pode ter influência na relação interpessoal – positivamente descrita pelo músico – existentes entre os integrantes da banda e a cantora de sertanejo.

Conforme destacado anteriormente, Fernando, além de músico é *luthier*. Enquanto *luthier*, Fernando não possui colegas de trabalho. Assim, os instrumentos fabricados, consertados ou customizados em seu ateliê, ganham forma durante dias e horários, em que o artista não está desenvolvendo seu trabalho como músico. No que tange à sua rotina de trabalho enquanto *luthier*, Fernando relata o seguinte:

(...) nos dias que eu estou em casa, que eu não estou viajando, eu geralmente trabalho no meu ateliê. Ai sim, ali eu tenho um horário específico, que eu estipulo, eu exploro bastante o tempo que eu tenho em casa, não fico vago. E eu chego ali e faço o que eu tenho que fazer, as vezes o pedido de algum cliente, customização, logotipo (Fernando).

O trabalho como *luthier* para Fernando, possibilita maior liberdade para o uso da criatividade, o que lhe possibilita “*aliviar o stress*” decorrente de seu trabalho enquanto músico, mas também que lhe traz uma grande responsabilidade.

5.9.2 Mobilização Subjetiva

Neste item, buscar-se-á apresentar, primeiramente, o conteúdo verbal das entrevistas de Fernando acerca dos elementos constitutivos do segundo eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho. Destaca-se que tal eixo corresponde à mobilização subjetiva, cujos elementos constitutivos são: Inteligência prática; Espaço público de discussão; Cooperação; e Reconhecimento. Posteriormente, identificar-se-á as circunstâncias as quais Fernando relaciona às vivências de prazer no trabalho em seu trabalho.

Conforme mencionado anteriormente, o trabalho artístico, bem como o de Fernando, é marcado pela existência de situações imprevistas, em que o artista precisa recorrer à inteligência prática, no sentido de lidar com tais situações. Dessa maneira, o artista relata que é necessária experiência para que se consiga agir rápido e para que a situação seja contornada.

Tem que dar um jeito e rápido, não tem muito tempo para pensar. Eu tenho uma coisa comigo, sempre que acontece algum problema eu quero continuar na mesma música, eu gosto de terminar a música, não importa o que acontecer. Isso pode ser um “TOC³³” da minha parte, mas eu tenho isso.

³³ TOC é a sigla para Transtorno Obsessivo-Compulsivo.

Arrebenta corda no meio daquela música, e eu tenho que acabar a música sem ela. Já aconteceu de festa particular, assim, festa de casamento e tal, o pessoal beber e subir em cima do palco e pisar em instrumento, derrubar bebida no instrumento. Só pego e olho assim pro lado, sigo direto e depois vejo o estrago. Isso acontece com muita frequência o pessoal se passar com lance de bebida e achar que é o dono da festa, não respeitar os limites. (...) mas tem que tá preparado pra tudo, digamos assim, mais versátil possível, então tem que se virar (Fernando).

O trabalho de Fernando é marcado pela existência de vários clientes e serviços oferecidos de maneira concomitante. Ressalta-se que esta circunstância, tende a influenciar na existência de um espaço de discussão, na manutenção deste espaço e das relações de cooperação no trabalho. A respeito da existência de um espaço para discussão em seu trabalho como músico, Fernando discorre o seguinte:

Tem sim, depende o trabalho, né?! Como eu falei sou um prestador de serviços. Então, às vezes vai ter trabalho que eu acabo interferindo diretamente no trabalho. Alguns não. Só precisam para gravar, só para fazer isso. Não querem tua opinião, então depende o trabalho, mas usualmente tem espaço para discussão de ideias (Fernando).

Fernando elucida que em seu trabalho, na banda da cantora de sertanejo, há maior espaço de discussão do que em outros trabalhos por ele realizados, e que todos os membros da banda possuem igual espaço para discussão. O espaço descrito por Fernando, pode ser caracterizado por um espaço à fala, onde a cooperação se faz presente, conforme observado a seguir.

(...) todo mundo tem espaço igual (...). (...) a gente tem grupo no Facebook. A gente conversa, compartilha ideia no WhatsApp. Alguém grava uma coisa uma hora e fala que acha legal fazer isso aqui. Já deixa salvo para não esquecer. Uso muito o celular para isso. Eu sempre gostei de poder fazer isso. Até porque eu tenho uma bagagem grande nisso. Eu escuto muita coisa diferente. Eu escuto, aí sei que esse vem daqui, e essa pegou daí pegou influência lá daquela banda e tal. Eu gosto de compartilhar isso, e eles já se ligaram nisso. Então quando eles precisam de alguma coisa, vem

perguntar para mim e é muito saudável, assim, a nossa relação (Fernando).

Convém destacar que no caso de Fernando, mesmo em trabalhos que possuam uma maior abertura para discussões relativas à atividade desempenhada, não foi observado a existência de um espaço público de discussão enquanto espaço de deliberação ou espaço político de organização coletiva. Em outras palavras, com base no conteúdo verbal expresso pelo artista, pode-se observar que apesar de existir em alguns momentos, um espaço para discussões pertinentes à maneira de executar as atividades de trabalho, não foi possível perceber a existência de um espaço onde o trabalhador possa repensar seu trabalho ao falar sobre ele, interpretá-lo e modificá-lo na busca da ressignificação de situações sofríveis.

As relações de cooperação no trabalho de Fernando ocorrem de maneira variada, visto que enquanto músico, o artista realiza trabalhos com clientes distintos. Conforme destacado anteriormente, na banda da cantora de sertanejo há uma maior abertura para a existência de um espaço à fala e é mais notória a presença das relações de cooperação. Nesse sentido, a cooperação pode ser observada através da admiração mútua entre a artista de sertanejo e os integrantes de sua banda, ao se reconhecerem como profissionais competentes da música. Além do reconhecimento existente entre tais artistas, foi possível observar a existência de uma intensa troca de saberes durante o processo de trabalho. Em tal trabalho desenvolvido por Fernando, além da troca mútua de saberes, os artistas ajudam uns aos outros e conversam sobre a melhor maneira de executar seu trabalho. Desse modo, pode-se perceber a presença de relações de cooperação entre Fernando e seus colegas de sertanejo.

No que tange ao reconhecimento de seu trabalho como músico, Fernando afirma que, no seu caso, tal retribuição simbólica pode ser proveniente do público, de outros artistas, de contratantes e/ou de patrocinadores. Todavia, segundo o artista, não é comum que o público reconheça seu trabalho. A respeito de tal situação, Fernando discorre o seguinte:

(...). Vamos pegar o Zezé Di Camargo e Luciano, por exemplo. Quase todo mundo já ouviu falar deles. Sabe quem é o baterista do Zezé Di Camargo e Luciano ou guitarrista deles? Então.... É visto o artista. Agora quem tá no meio sabe. O cara gravou aquela música, fez aquele arranjo. (...) o pessoal entende aquilo ali, agora o público quer ouvir eles. Quer ver as duas figuras lá em

cima e ouvir a música e não quem fez o arranjo. Eles acham até que os cantores fizeram a música, é meio que natural isso. Agora quem faz, sei lá.... Uma dança, ou uma escultura, tipo, nessa parte sim, nessa parte se conhece a pessoa diretamente (Fernando).

Conforme relatado por Fernando, seu trabalho enquanto músico, comumente é mais reconhecido entre outros músicos do que pelo público. A respeito de tal situação, Fernando refere o seguinte: “*ele é reconhecido pela parte que é para ser reconhecido*”. Apesar de Fernando apresentar certo desconforto ao referir que o reconhecimento em seu trabalho dificilmente é proveniente do público, percebe-se que o artista atribui grande relevância ao reconhecimento de seu trabalho, quando proveniente de seus pares. Salienta-se ainda, que o artista, relaciona o reconhecimento do trabalho por ele desenvolvido à possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho.

Para Fernando, o prazer no trabalho, além de ser vivenciado por intermédio do reconhecimento ao trabalho desenvolvido, pode ser relacionado: ao fato de exercer a profissão de livre escolha; ao processo de criação; liberdade para criar – incluindo-se: o uso da identidade musical; desenvolvimento de música autoral; e escolhas das músicas a serem tocadas. –; e experiências exitosas diante de circunstâncias imprevistas.

No que concerne à possibilidade de trabalhar na profissão de livre escolha, Fernando elucida que trabalhar na arte é o que lhe dá mais prazer, pois é na arte que ele se sente autorrealizado. Nas palavras do artista:

É que trabalhar com arte é meio difícil de explicar assim, meio que mexe com o bem-estar, a alma. O pessoal que costuma comentar isso, só que é difícil descrever e eu sinto algo muito bom assim, em relação a isso. Tipo, não dá pra descrever muito, mas me realiza muito. Me sinto mais forte, é algo que só quem passa consegue sentir, mas é algo muito bom, acho que esse é o combustível fundamental assim pra continuar e viver da arte. (...) sinto prazer porque estou na minha área (Fernando).

O artista ainda relata que dificilmente em outra área, com um vínculo de emprego formal e todos os direitos trabalhistas assegurados, ele sentiria tanto prazer quanto como sente trabalhando com a música: “*só quem passa sente o que é isso. É como ter um filho. Vai passar trabalho, só que é um amor que não tem como descrever*”. Enquanto músico,

Fernando relata que umas das principais vivências de prazer em seu trabalho podem ser associadas ao processo de criação e a liberdade para criar – incluindo-se: o uso da identidade musical; desenvolvimento de música autoral; e escolhas das músicas a serem tocadas. De acordo com Fernando, a criação é necessariamente atrelada à arte, e a liberdade para criar é considerada algo que todo artista deseja.

A respeito da possibilidade de criar livremente músicas autorais, o artista refere o seguinte: “(...) *quando tu crias livremente, tipo, tu sai dali emocionado. Já chega até a chorar. Sei lá... é algo que tu tá transmitindo na hora, vem da alma (...). (...) esse lance de criar livremente é muito bom*”. Apesar de considerar a liberdade para criar uma das fontes de prazer no trabalho artístico, Fernando elucida que devido à necessidade de retorno financeiro e o desejo de dedicar-se exclusivamente à música, que o impulsionaram a adaptar-se às oportunidades de trabalho que surgiam, em seu trabalho como músico, a liberdade para criar tende a ser limitada. Desse modo, ocorre em alguns projetos e/ou apresentações, o que o artista denomina de “*reprodução*” ou “*parte mecânica*”, que seria a reprodução idêntica de músicas criadas por outros músicos, sem a possibilidade de ajustar a música a sua identidade musical. Sobre esse tipo de situação, o artista refere o seguinte: “*estaria vazio, faria essa parte, tranquilamente, só que não teria prazer em fazer*”.

Fernando afirma possuir liberdade de criação de músicas autorais limitada e escolha das músicas a serem tocadas, em seu trabalho enquanto músico. Todavia, segundo o artista, a possibilidade de utilizar sua identidade musical, auxilia a minimizar o incômodo ocasionado pela liberdade de criação. Um exemplo utilizado por Fernando para ilustrar anterior, foi a maneira como negociou-se o seu ingresso na banda da cantora de música sertaneja. Para que o artista aceitasse integrar a banda, a qual ele faz parte há quatro anos, foi acordado que ele poderia utilizar sua identidade musical nas músicas por ele tocadas. Nas palavras de Fernando:

Nisso eu sou bem respeitado. Na verdade, foi uma das exigências, quando eu fui fechar o trabalho (...). Eu uso o bom senso, mas eu tento aplicar a minha identidade, e se alguém ouvir, saberá que não faço igualzinho (...). Tocando na banda de sertanejo eu tenho uma certa liberdade para usar a minha identidade (...). (...) eu consigo adaptar a música ao meu estilo e isso acaba ficando legal (Fernando).

O acordo realizado entre Fernando e a cantora de sertanejo, segundo o artista, foi imprescindível para seu ingresso e permanência na banda. Caso tal acordo não fosse realizado, Fernando salienta que dificilmente teria aceitado imergir no sertanejo. Outra circunstância apontada por Fernando, como possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho, trata-se da existência de experiências exitosas diante de situações imprevistas. Apesar do artista relatar que fatos, como alguém derrubar bebida nos instrumentos musicais ou arrebentar alguma corda destes, são frequentes no cotidiano do músico, ele elucida que conseguir contornar a situação de modo, a minimizar ou evitar a percepção de algo diferente do esperado e/ou de erros, por parte do público, é algo que exige técnica e amadurecimento profissional.

Isso me motiva mais. É ainda mais lenha na fogueira. Porque tu vê “nossa, tipo, evolui. Como eu tô preparado”. Isso é bem mais recompensador, do que se tivesse desistido. E vários já desistiram, com essas coisinhas de acontecer imprevistos. Isso é um divisor de águas (Fernando).

Desse modo, para Fernando, a experiência exitosa frente às situações imprevistas, como as mencionadas anteriormente, ou em suas palavras “conseguir se virar”, é uma possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho.

5.9.3 Sofrimento, Defesas e Patologias

Neste item, apresentar-se-á o conteúdo verbal das entrevistas de Fernando acerca dos elementos constitutivos do terceiro eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho. Desse modo, primeiramente buscar-se-á salientar as vivências de sofrimento no trabalho trazidas à luz por Fernando. Posteriormente, discorrer-se-á a respeito dos principais mecanismos de defesa identificados, com base na fala e nos contatos com o artista. Por fim, discutir-se-á a respeito da possibilidade de existência de patologias relacionadas ao trabalho de Fernando.

Com base no conteúdo trazido à luz por Fernando, percebe-se que as vivências de sofrimento no trabalho do artista, podem ser relacionadas a situações como: não compreensão do fazer artístico como um trabalho, por parte da sociedade, em geral; ausência de vínculos formais de trabalho; pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; inseguranças financeiras; liberdade para criar limitada— incluindo-se: o uso da identidade musical; desenvolvimento de música autoral; e escolhas das músicas a serem tocadas. —; necessidade

de adaptação do músico às oportunidades de trabalho que surgem e ao desejo do contratante; pouco reconhecimento proveniente do público; ritmo de trabalho intenso; e não possuir uma fronteira entre vida pessoal e profissional definida.

De acordo com Fernando, o fazer musical, bem como o fazer artístico, frequentemente não são percebidos como trabalho, pela sociedade, em geral. O artista relata que quando questionado a respeito de sua profissão, as pessoas costumam indagar-lhe acerca do que ele faz além de tocar: *“às vezes chega em algum lugar e precisa fazer um cadastro. Profissão? Músico. Tá, mas tu só faz isso? A pergunta clássica”*. No início de sua carreira enquanto músico, Fernando, enfrentou questionamentos advindos de pessoas as quais ele não possuía vínculo afetivo, mas o que mais lhe afetou emocionalmente, fora a resistência que sua família possuía em aceitar sua profissão.

(...) minha família é muito conservadora com esse tipo de coisa, foi um problema pra mim insistir nessa profissão. (...). Para a minha família foi em doses homeopáticas. Acho que se eu chegasse e falasse “eu vou viver da música”, daria quebra pau. Hoje minha família me apoia, mas se na época tivesse tido alguma conversa eu não taria na área (Fernando).

Para Fernando, circunstâncias como à ausência de vínculos formais de trabalho e de benefícios trabalhistas, e a insegurança financeira que permeia a carreira artística, influenciaram na dificuldade de assimilação de seu fazer enquanto trabalho, por parte de sua família. Destaca-se que ao realizar contribuições previdenciárias como autônomo, Fernando não possui benefícios trabalhistas, como férias remuneradas, FGTS, aviso prévio, e 13º salário. Tais situações, somadas à dificuldade na compreensão do fazer artístico como um trabalho, principalmente por parte de sua família, são descritos por Fernando como um início de carreira *“angustiante”*. A respeito de tal período Fernando discorre:

(...) era um momento que eu tava em conflito. Pensava “será que não dá?!” Será que é isso que eu vou querer mesmo?! O coração mandava fazer uma coisa e a cabeça mandava fazer outra. (...). Tinha essa indecisão. Eu não tinha alguém para conversar. Até mesmo a minha família podia me apoiar, mas nunca tive apoio da minha família (Fernando).

De acordo com Fernando, o início da carreira artística, tende a ser um período conturbado, em que o artista tende a se deparar com uma

forte instabilidade econômica, e muitas vezes, pela primeira vez, com à ausência de vínculos formais de trabalho e direitos trabalhistas. Fernando afirma que apesar dos fatos anteriormente descritos, a falta de compreensão e apoio durante o início de sua carreira como artista, por parte de sua família, era o que mais lhe deixava entristecido.

Outro aspecto apontado por Fernando como fonte de sofrimento em seu trabalho como artista é a falta de liberdade para criar – incluindo-se: o uso da identidade musical; desenvolvimento de música autoral; e escolhas das músicas a serem tocadas. Assim como a liberdade para criar é vista como prazer, para Fernando, existência de limitação na criação artística é compreendida como fonte de incômodos, situações angustiantes e de sofrimento. Ressalta-se que o artista associa a falta de liberdade para criar à adequação de músicas, por ele criadas e/ou tocadas, necessidade de adaptação do músico às oportunidades de trabalho que surgem e ao desejo do contratante, que por sua vez, são fortalecidos pela dificuldade de sobrevivência a partir da arte.

Segundo Fernando, muitas vezes os artistas se submetem a trabalhos que podam a sua criatividade ou a condições de trabalho precárias, porque precisam sobreviver. De acordo com o artista, somente alguém com *“um nome forte”*, consegue ter uma atitude de maior resistência às condições anteriormente descritas, negando trabalhos que lhe exijam tal feito. Fernando afirma ainda que músicos, principalmente aqueles que não possuem grande renome, ao criar uma composição musical, são constrangidos pelo contratante, a seguir uma determinada estrutura padrão de composição musical. Ressalta-se que tal estrutura é estabelecida com base em músicas de grande assimilação pelo público. Em relação à estrutura padrão de composição musical, o artista salienta:

Tem que ter isso, isso e isso.... Tem que ter no mínimo tal tempo e não pode passar um tempo. Não pode ter solo de bateria no meio. Começa aqui. Vai ter refrão. Vai repetir a letra. É pequenininha. Já tem a fórmula. Tem que ter bom senso pra usar isso, porque incomoda. É claro que isso incomoda (Fernando).

No que concerne à sua carreira enquanto músico, Fernando afirma ser frequentemente constrangido pelos seus contratantes a compor músicas dentro da estrutura padrão. Fato que segundo Fernando, faz com que ele se sinta *“usado”*. Todavia, para o artista, o que mais lhe incomoda ao se submeter ao desejo do contratante, é quando ele necessita tocar músicas cujas letras chocam-se com seus valores pessoais.

O que mais incomoda é tá passando, tá colaborando, com trabalho que tem uma letra bem negativa e ter criança ali cantando e dançando. Aquilo ali incomoda muito e querendo não eu sou cúmplice daquilo mesmo sendo profissional, estou colaborando. Isso me incomoda. É o que mais me incomoda, às vezes estou vindo de um lugar e pensando contém um monte de criança estão dançando mensagem que eu não quero passar. (...) o que me incomoda muito mesmo (Fernando).

Conforme Fernando, tocar músicas cujas letras chocam-se com seus valores pessoais, lhe afetam negativamente em uma proporção maior do que tocar músicas de um gênero musical, que ele não possua identificação. Em referência ao gênero musical o qual Fernando possui maior volume de trabalho, o sertanejo, cabe destacar novamente, que não se trata de um gênero musical de preferência do artista, e que sua atuação em tal gênero musical decorre da necessidade de adaptação à lógica mercadológica.

Fernando elucida que o sertanejo possui um funcionamento diferente de outros gêneros musicais. Nas palavras de Fernando:

O mercado do sertanejo é um mercado bem descartável, eu tô ali tocando com uma artista, não é uma banda. Não é como uma banda de rock que tem cinco integrantes e os cinco são a banda. Ali é uma artista, a gente é como se fosse empregado dela. Então eu vou lá e faço a minha parte, tiro a música e toco com ela. (...) a gente fica bem descartável, bem descartável na verdade. Se sair um músico hoje, amanhã tem outro ali pra fazer o que ele tá fazendo. Não tem ninguém insubstituível nessa área. (...) nas outras áreas tem algo mais específico. A pegada do cara, só ele que vai ter daquele jeito, mesmo fazendo cover não vai sair idêntico. Por isso que muitas vezes, vou dar esse exemplo mais uma vez, as bandas de rock, quando trocam de integrante não ficam mais as mesmas. Os fãs viram a cara (...) (Fernando).

Diante do exposto, percebe-se a vivência de sofrimento e o sentimento de “descartabilidade”, decorrente do funcionamento do sertanejo. No sertanejo, de acordo com Fernando, diferente de gêneros musicais como o rock, há o predomínio da figura de um ou mais artistas que cantam e não de uma banda. Circunstância esta, que para o artista, dificulta a autonomia e o reconhecimento do trabalho realizado por

músicos que integram bandas de cantores de sertanejo por parte do público.

No que tange ao ritmo de trabalho de Fernando, o artista o descreve como intenso e elucida que comumente sente-se sobrecarregado:

(...) meu ritmo é muito intenso. Às vezes eu fico dias fora de casa, muitas noites eu não durmo em casa. Eu acho isso horrível. É bem puxado assim. (...) se for pensar na parte do contratante, digamos assim. Ele quer que a gente vá e faça o show, mas até chegar lá e fazer o show rola muita coisa. Às vezes é uma cidade longe, às vezes é uma perto da outra, tu toca num lugar e vai pro outro. Não é só o fato da gente aparecer lá na hora do show, ir pra outro lugar e só fazer o show, tem muita coisa até chegar lá. É isso que mata o peão, como se diz, é esse deslocamento, ficar longe de casa, não ver a família. Tipo, final de semana não existe, na verdade é no fim de semana que a gente mais trabalha. Na verdade, a gente perde muita coisa assim, coisa de família, aniversário de alguém, casamento de alguém, a gente perde muito isso (Fernando).

O intenso ritmo de trabalho de Fernando, somado ao contexto de trabalho do artista – frequentemente marcado pelas inseguranças profissionais, flexibilidade de horários, hiperflexibilidade contratual, e informalidade –, e as turnês por ele realizadas, além de influenciarem na vivência de sofrimento, dificultam a existência de uma fronteira definida entre vida pessoal e profissional. De acordo com Fernando, a música e arte são a sua vida, mas há pessoas as quais ele ama e quer passar mais tempo junto. Assim, o maior objetivo profissional de Fernando, enquanto músico, é montar um estúdio próprio e tornar-se produtor musical: *“meu objetivo é montar um estúdio e produzir banda. Poder selecionar trabalho. Ter um horário fixo de trabalho. Tá perto da família. Voltar a ser uma pessoa normal, sem esse lance de estrada e turnê de banda”*.

Diante do contexto anteriormente descrito, há que se destacar o papel das defesas que entram em ação para possibilitar ao ego o estabelecimento de soluções, buscando que alguns componentes de conteúdos mentais não desejados, cheguem ao consciente de maneira minimizada ou disfarçada. As principais formas de defesa percebidas em Fernando foram: sublimação; racionalização; e a somatização.

A fala de Fernando, por vezes, pode sugerir a existência do processo de sublimação, principalmente quando o artista relata que a

criação artística, além de lhe proporcionar prazer, o auxilia a lidar com situações sofríveis de seu trabalho como músico. Nas suas palavras:

É uma terapia. Eu uso para desintoxicar, às vezes, a parte que eu tô agitado, turnê, estrada e tal. É uma terapia. Me ajuda a aliviar o stress. (...) é meio que um vício, tu te sente bem em fazer aquilo e esquece as coisas ruins que acontecem. Isso passa por cima, a parte prazerosa é melhor do que a parte ruim. Às vezes acontece se pego sei lá um violão e fico viajando (...). (...) às vezes passa três quatro horas parado no mesmo lugar. Só que aquilo ali tu tá descarregando. Eu nem sei o que eu tô fazendo, free head, como dizem, né?! Isso é legal uma terapia (Fernando).

Tal fala reitera a importância do processo sublimatório na ressignificação de situações sofríveis, que neste caso, também podem ser decorrentes do contexto de trabalho artístico. Salienta-se que diante da liberdade para criar limitada, muitas das criações de Fernando são arquivadas em seu computador para uso pessoal.

A Racionalização pode ser vislumbrada no conteúdo da fala de Fernando, quando o artista fornece uma explicação racional para situações que o constroem a submeter-se às situações contrárias à sua preferência ou valores pessoais. “*Eu sou um prestador de serviço. A minha responsabilidade é isso, estudar e cumprir aquilo pra que me contrataram*”. Pode-se também, pensar no uso da racionalização, quando o artista afirma que a adaptação às exigências mercadológicas, como tocar um estilo musical diferente do estilo de sua preferência, é questão de amadurecimento profissional. Conforme argumenta Fernando:

(...) nem todos pensam dessa forma. Isso na verdade é amadurecimento. Isso leva um tempo para chegar. Eu levei muito tempo para chegar nesse ponto, na verdade. Mas muitas pessoas me ajudaram, até pela parte profissional mesmo. Tu tens que se adaptar, porque eu era muito fechado, a maioria dos músicos quando começa é fechado nesse sentido. (...) E tipo, de tocar um estilo diferente é questão de amadurecimento (Fernando).

Assim como a racionalização, a somatização é considerada um mecanismo de defesa do ego, que traduz em sintomas físicos, conflitos intrapsíquicos. No caso de Fernando, a somatização pode se fazer presente em sua fala, quando o artista relata que em momentos conturbados, como a falta de apoio no início de sua carreira,

frequentemente apresentava sintomas depressivos, azia e dor no estômago. Além dos sintomas anteriormente descritos, Fernando refere apresentar tendinite. Apesar de destacar situações as quais o sofrimento no trabalho e patologias se fazem presentes, segundo Fernando, “*o prazer de estar na sua área*” auxilia na ressignificação de inúmeras situações sofríveis.

Retomando-se os argumentos anteriormente mencionados, salienta-se que em resumo, para Fernando, o trabalho artístico é marcado por: ausência de vínculos formais de trabalho; pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; realização de atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo; variabilidade de renda; não possuir uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho; ritmo de trabalho intenso.

No que tange ao prazer relacionado ao seu trabalho, conforme Fernando, tal vivência, pode ser concernente: ao reconhecimento pelo trabalho desenvolvido; ao fato de exercer a profissão de livre escolha; ao processo de criação; liberdade para criar – incluindo-se: o uso da identidade musical; desenvolvimento de música autoral; e escolhas das músicas a serem tocadas. –; e experiências exitosas diante de circunstâncias imprevistas.

Já as vivências de sofrimento no trabalho Fernando, podem ser associadas a situações como: não compreensão do fazer artístico como um trabalho, por parte da sociedade, em geral; ausência de vínculos formais de trabalho; pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; inseguranças financeiras; liberdade para criar limitada– incluindo-se: o uso da identidade musical; desenvolvimento de música autoral; e escolhas das músicas a serem tocadas. –; necessidade de adaptação do músico às oportunidades de trabalho que surgem e ao desejo do contratante; pouco reconhecimento proveniente do público; ritmo de trabalho intenso; e não possuir uma fronteira entre vida pessoal e profissional definida.

Realizadas as discussões a respeito de Fernando, apresentar-se-á a seguir, o caso de Ricardo, iniciando pelo relato dos contatos com o artista.

5.10 A ARTE DOS ENCONTROS: Relatos dos contatos com Ricardo

Ricardo foi indicado como um potencial artista para este estudo por colegas de trabalho. Desse modo, no mês de junho de 2015, busquei contatá-lo para explicar um pouco do estudo a ser desenvolvido e verificar se ele possuía interesse em participar. Inicialmente, tentei contato com o

mesmo pelo *facebook*, visto que eu não possuía outros meios para comunicação com o artista. Desde o primeiro contato o artista mostrou-se solícito e interessado em participar do estudo.

A partir de uma primeira conversa realizada pelo *facebook*, Ricardo enviou seus números de telefone, para que eu pudesse lhe fornecer mais explicações a respeito deste estudo. Após explicação de que a pesquisa se tratava de uma dissertação de mestrado que abordaria o contexto de trabalho artístico, imediatamente, Ricardo referiu possuir interesse em participar e colaborar com a pesquisa. Assim como em relação aos demais artistas que demonstraram possuir interesse em participar da pesquisa, acordei com ele que eu entraria em contato novamente após agosto, mês em que ocorreu a qualificação do projeto de dissertação. Após o primeiro contato, Ricardo havia ficado de enviar o seu currículo para que se conhecesse um pouco mais de sua história. No fim do mês de agosto, procurei o artista para lembrá-lo sobre seu currículo. Minutos depois, Ricardo enviou-me seu currículo (demonstrando o interesse do artista em participar do estudo).

No mês de setembro, Ricardo procurei novamente por meio do *facebook*. Tal contato foi realizado com o intuito de se marcar uma data para que se conversasse pessoalmente. Como eu já conhecia um pouco da história de Ricardo e de seu trabalho, pois Ricardo realiza inúmeros trabalhos no município onde eu resido, a ideia era, que nesse primeiro encontro fosse aplicado o questionário com o artista e realizado o bloco de perguntas referentes à história e trajetória profissional, para que fosse possível verificar se Ricardo atendia aos critérios necessários para participar deste estudo. O artista prontamente concordou que fosse marcada uma data e sugeriu que o local de encontro fosse seu ateliê, pois estava fazendo uma escultura em concreto.

A sugestão de realizar um primeiro contato pessoal no ateliê de Ricardo, me pareceu uma boa ideia, pois o artista não precisaria se locomover para outro local, uma vez que estava ocupado com a escultura e eu teria a oportunidade de vê-lo trabalhar na escultura e conhecer não só seu espaço físico de trabalho, mas também outras de suas obras. Ao agendar a data e horário para a visita ao ateliê do artista, Ricardo, solicitou que “lá pelas 10:00 horas (horário que foi agendado com o artista), ” eu telefonasse para ele, avisando que estaria a caminho de seu ateliê. Tal pedido se repetiu em todas os encontros com o artista.

No dia 23 de setembro, “lá pelas 10:00 horas”, conforme o combinado, telefonei para Ricardo avisando que estava me deslocando para seu ateliê. O artista informou que estava aguardando. Ao chegar ao ateliê de Ricardo, o artista e um colega, estavam trabalhando em uma

escultura em concreto, conforme pode ser percebido na fotografia a seguir.

Figura 14 - Fotografia Escultura em Concreto



Fonte: Fotografia cedida pelo artista

Em um primeiro momento, fui apresentada ao colega de Ricardo, que também é artista e que o auxilia em trabalhos que exigem a presença de mais pessoas. Posteriormente, Ricardo apresenta outras criações suas, finalizadas e em andamento. Após conversar sobre os trabalhos que o artista vem desenvolvendo, lhe forneci informações a respeito dos objetivos do estudo, e lhe perguntei se ele gostaria de responder ao questionário e realizar a entrevista referente à sua história e trajetória profissional. Ricardo aceitou responder ao questionário e realizar a entrevista. Desse modo, entreguei a ele o termo de consentimento livre e esclarecido e lhe expliquei a respeito de seus direitos enquanto participante deste estudo. Também informei ao artista, que poderia ser necessária a realização de mais entrevistas e perguntei se o mesmo aceitaria participar. Ricardo aceitou, e assim iniciamos o preenchimento do questionário, e subsequentemente, realizamos a entrevista.

No fim da entrevista, Ricardo saiu da área do ateliê em que a entrevista estava sendo realizada para buscar um cd de sua banda. Desse modo, a gravação foi interrompida. O colega de Ricardo aproximou-se de mim, falou que é muito difícil ser artista na região da grande Florianópolis, e passamos a conversar a respeito das dificuldades que permeiam o contexto de trabalho artístico na região. Ricardo retornou,

deu um cd de presente, e passou a participar da conversa que estava ocorrendo entre eu e seu colega. Nesse momento, o colega de Ricardo, olhou para mim, apontou para a escultura, e falou: “aí quando aparece alguma coisa para fazer é assim”. Indicando, que o que estavam fazendo não era uma criação livre, mas uma obra determinada pelo cliente, enquanto consumidor dessa arte. Conversou-se mais um pouco e todos despediram-se.

Após analisar os dados referentes ao questionário e a primeira entrevista de Ricardo, verifiquei que o mesmo atendia aos critérios necessários a este estudo³⁴. Dessa maneira, foi resolvido dar sequência às entrevistas com o artista. Antes que eu entrasse, novamente, em contato com Ricardo, ele me procurou pelo *facebook*, no início de outubro, para perguntar se seria realizado mais entrevistas. Assim, aproveitei para agendar a próxima entrevista, no entanto, a pedido de Ricardo, ela foi agendada para outro local.

Antes que eu me deslocasse para o local combinado com Ricardo, entrei em contato com o artista para informar que estava a caminho. Ao chegar no local combinado, antes que o artista, me deparei com a revitalização de uma praça em frente a uma praia da cidade em que o artista reside. Na praça, havia uma placa de inauguração com os nomes dos responsáveis pela execução e planejamento do projeto, e com o nome do artista que havia criado a obra de arte daquele local. Ao ler o nome do artista que constava na placa, pude perceber que Ricardo havia sido o criador da referida obra de arte, uma escultura em concreto que retrata o cotidiano de muitos moradores nativos da localidade.

Ricardo chegou alguns minutos após a minha chegada e convidou-me a conhecer sua obra, referindo que naquela praça ocorrera algo inédito durante sua trajetória profissional, a utilização de uma placa constando seu nome. Tal fato possibilitou uma melhor compreensão do que motivou a escolha de Ricardo pelo local de realização da entrevista, lá está a representação do reconhecimento de seu trabalho. Após falar

³⁴ Dois critérios foram utilizados para a seleção dos artistas abrangidos por este estudo. O primeiro critério para a seleção dos artistas abrangidos por este estudo, é que eles atuem em áreas do setor cultural que estejam em consonância com as áreas abrangidas pela delimitação de economia da cultura, realizada pela Fundação Getúlio Vargas (2015), e com núcleo do modelo composto de três círculos concêntricos, proposto por Throsby (2001b). Já o segundo critério, trata da satisfação de pelo menos dois dos pressupostos sugeridos por Throsby (2001b).

sobre o processo de criação da obra, Ricardo sugeriu que a entrevista fosse realizada aos pés da escultura. Desse modo, iniciou-se a entrevista, cujo eixo temático aborda a organização do trabalho do artista. Antes de findar a entrevista, houve uma interrupção realizada por um senhor que perguntou se Ricardo era o artista que havia criado a escultura, e ele afirmou que sim. Nesse momento o Senhor perguntou se poderia tirar uma foto com Ricardo na escultura, e o mesmo foi autorizado a fazê-lo. Ao findar a entrevista, o artista se mostrou muito entusiasmado em dar sequência às entrevistas.

Ricardo solicitou que as demais entrevistas fossem realizadas no local em que sua escultura se encontra. A fotografia a seguir, foi tirada no último dia de entrevista do local em que a mesma foi realizada.

Figura 15 - Fotografia Local das Entrevistas 3 e 4



Fonte: Acervo da autora

As entrevistas seguiram o conteúdo dos eixos temáticos dos roteiros semiestruturados, conforme apresentado no capítulo referente aos procedimentos metodológicos. De tal forma, na entrevista 3 abordou-se a temática mobilização subjetiva e na entrevista 4, sofrimento, defesas e patologias.

5.11 A HISTÓRIA E A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE RICARDO

Ricardo possui 49 anos, é artista plástico, carnavalesco e músico. Nasceu em Laguna, Santa Catarina, no entanto, mudou-se com sua família para Niterói, Rio de Janeiro, quando tinha aproximadamente um ano de

idade. Ricardo morou no Rio de Janeiro até os 16 anos de idade, onde iniciou seu contato com a arte por intermédio da escola de samba Ilha da Conceição.

Meu contato com a arte começou desde pequeno, na verdade, no Rio eu trabalhava nos barracões da escola de samba do meu bairro. A União da Ilha da Conceição, que na verdade hoje, eles fundiram quatro escolas, União da Ilha da Conceição, Bafo do Bode, Engenhoca e Viradouro, de São Gonçalo. E virou só a Viradouro. A Viradouro de São Gonçalo (...). Eu trabalhava ajudando, colando, pintando. Esse foi meu primeiro contato com a arte (Ricardo).

Em 1986, o artista retornou para Santa Catarina, para residir na grande Florianópolis, pois iria servir ao exército. Após servir ao exército, Ricardo trabalhou customizando camisetas e como tatuador por cinco anos. Transcorridos os cinco anos como tatuador, Ricardo passou 4 anos trabalhando como artista, residindo entre o Acre e a Bolívia. Ao retornar para o Brasil, Ricardo trabalhou como decorador de lojas e desenhista em uma empresa de projetos de desenvolvimento urbano. Durante o período em que estava trabalhando como desenhista, o artista começou a criar esculturas, e aprendeu a tocar instrumentos musicais e compor músicas. A respeito de sua trajetória após retornar para Santa Catarina, Ricardo relata:

(...) eu fui servir ao exército. Depois comecei a pintar camiseta e a fazer tatuagem, fui tatuador por cinco anos. Aí depois fui morar no Acre, Bolívia. Aí eu já fazia letreiro, pintura. Depois quando eu voltei comecei a trabalhar com decoração de loja, fui para as esculturas em ferro, fui fundindo tudo. Nesse meio tempo aprendi a tocar, fazer e compor música (Ricardo).

Quando questionado a respeito do motivo que o levou a sair de um emprego formal e se dedicar exclusivamente na arte, Ricardo refere: “*eu tava me descobrindo como artista assim no munda da arte, tava me descobrindo, quatro paredes não me agrega, o mundo é redondo justamente pra não ter quatro paredes, entendeu?! É assim*”.

Atualmente, o artista cujo grau de educação formal corresponde ao ensino médio incompleto, dedica-se exclusivamente à arte. Ressalta-se que Ricardo reside com a esposa e o filho, em uma casa própria, mantém com a renda proveniente de seu trabalho enquanto artista, todas as despesas de sua família: “*De 89 pra cá, eu sou artista em tempo*

integral. Aí perguntou (questionário), e eu coloquei 10 horas por dia, mas é mentira. Eu ontem fui dormir uma hora da manhã”. Todavia, dedicar-se exclusivamente à arte, para Ricardo, é lidar com incertezas, mas antes de tudo um desafio.

Até hoje eu vivo esse desafio, o artista nunca vai deixar de viver ele. Eu tenho um amigo que faleceu recentemente, ele falava que a vida do artista é um dia passar a caviar e outro a cocoroca. Vai do céu ao inferno rapidinho. O artista não é um bom administrador. Quando pega serviço bom, ele toca o pau no dinheiro (Ricardo).

Salienta-se que Ricardo afirma não ter feito curso ou ter assistido aulas que o auxiliassem a desenvolver suas habilidades artísticas. Pelo contrário, o artista se diz autodidata. Como carnavalesco, Ricardo foi campeão de concursos de fantasia em Santa Catarina, por 4 anos consecutivos na categoria originalidade, além de ter sido carnavalesco de uma escola de samba da região da grande Florianópolis e responsável por carros alegóricos do Natal Reluz, como pode ser vislumbrado na fotografia a seguir.

Figura 16 - Fotografia Carro Alegórico Natal Reluz do Ano de 2012



Fonte: http://www.caldeiraopolitico.com.br/imgs/materia/6895_b_gr.jpg

Enquanto artista plástico, Ricardo desenvolve trabalhos como: “*Escultura de Ferro; Madeira; Argila; Cimento; Látex; Borracha; Pintura, de todos os tipos, menos de parede, pintura em pincel, e aerografia*”. A fotografia a seguir, contém alguns exemplos de trabalhos desenvolvidos por Ricardo enquanto artista plástico.

Figura 17 - Fotografia de Alguns Trabalhos Desenvolvidos por Ricardo



Fonte: Montagem realizada com fotografias cedidas pelo artista

Além de carnavalesco e artista plástico, Ricardo é músico, cantor e compositor. Ricardo integrou diferentes bandas durante sua trajetória de trabalho como músico. Atualmente, o artista é integrante de uma banda da região da grande Florianópolis. No que concerne ao seu trabalho como músico, Ricardo afirma o seguinte:

Toco Violão e gaita de boca, e os dois juntos. Eu me sinto hiperativo dentro da arte. Quando eu compro alguma coisa nova para trabalhar chega a me dar dor de barriga. Sabe aquele mesmo brilho no teu olho quando tu vê alguma coisa do teu sonho? Violão, instrumento, música me dá dor de barriga, eu apavoro. É muito louco. (...) tu bate o olho e libera a tua adrenalina. É uma coisa bem louca, eu acho que se eu não tivesse os braços para tocar, eu acho que aprenderia a tocar com os pés. (Ricardo).

Em relação a vínculos empregatícios, o artista afirma que seus contratantes e/ou clientes, geralmente, encomendam obras de arte, não havendo contrato formal de trabalho. Dessa maneira, Ricardo realiza por conta própria contribuições previdenciárias, com objetivo de se resguardar em caso de adoecimento e acidentes – tendo em vista que o artista considera o seu corpo como seu principal instrumento de trabalho –, e garantir sua aposentadoria. Destaca-se que ao realizar tais contribuições como autônomo, o artista não possui benefícios trabalhistas assegurados pela CLT, como: Férias remuneradas; FGTS; Aviso prévio; 13º salário e etc.

Acerca das incertezas financeiras que envolvem o contexto de trabalho do artista, e o mercado de trabalho em geral, Ricardo elucida que o andamento da carreira do artista dependerá das relações estabelecidas e de sua capacidade de adaptação, às oportunidades de trabalho que surgem e ao desejo do contratante e/ou cliente. O entrevistado, discorre ainda, que suas habilidades artísticas plurais foram se desenvolvendo de acordo com a necessidade de adaptação às oportunidades de trabalho que surgem e ao desejo do contratante e/ou cliente.

Vou te explicar. Sabe aquela pergunta que tu fez pra mim porque eu era um artista múltiplo? Justamente por isso. Quando o mercado tá ruim de um lado eu vou migrando eu me adaptando. Nas dificuldades eu crio esse processo de técnica. Tô pintando, o mercado da pintura tá fraco eu vou para a escultura. O mercado da escultura tá fraco, chega o natal. Acaba o natal, chega o carnaval. E assim vai. (Ricardo).

Ricardo possui obras espalhadas por todo o Brasil, mas muitas de suas obras, talvez a maioria, são requisitadas por moradores e instituições do município em que o artista reside. No entanto, o entrevistado refere que o incentivo público à arte em seu município de residência é limitado, ou nas palavras do artista “Incentivo à arte aqui é zero”. Aqui “não tem nem teatro”. Dessa maneira, o artista procura provocar reflexões sobre a ausência de um teatro em seu município de residência, por intermédio de charges publicadas em um jornal da região, conforme pode ser vislumbrado na fotografia a seguir.

Figura 18 - Fotografia Charge Reivindicando Teatro



Fonte: Fotografia cedida pelo artista

Ricardo refere ainda, que sua banda, por contar com características relacionadas à teatro e circo, necessita de um teatro para realizar suas apresentações, e que apesar de todos os integrantes serem residentes do mesmo município, as apresentações da banda são realizadas em municípios vizinhos: *“A banda sempre se apresenta fora. Toda vez que eu vou começar um espetáculo eu pergunto para a plateia, isso pegando prefeito e governador assistindo, vocês sabem porque estão aqui?!”*

5.12 O OLHAR DE RICARDO A RESPEITO DO TRABALHO ARTÍSTICO

Neste tópico apresentar-se-á, agrupado em categorias baseadas nos três eixos da Análise Psicodinâmica do Trabalho, o conteúdo expresso verbalmente por Ricardo nas entrevistas. Desse modo, o agrupamento dos conteúdos verbais será apresentado de acordo com as categorias: Organização do trabalho; Mobilização subjetiva; e Sofrimento, defesas e patologias.

5.12.1 Organização do Trabalho

Buscar-se-á apresentar a seguir, o conteúdo verbal das entrevistas de Ricardo acerca dos temas correspondentes ao primeiro eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho, a organização do trabalho. Conforme relatado, Ricardo possui 49 anos de idade, é artista plástico, carnavalesco e músico. Com mais 30 anos dedicando-se e mantendo-se financeiramente exclusivamente da arte, Ricardo expressou no decorrer das entrevistas, que o trabalho artístico é marcado por: ausência de vínculos formais de trabalho; pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; realização de atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo; variabilidade de renda; ritmo de trabalho intenso; ausência de uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho.

Diante da necessidade de retorno financeiro e o desejo de dedicar-se exclusivamente a arte, Ricardo refere que necessitou se adaptar às oportunidades de trabalho que surgiram e ao desejo do contratante e/ou cliente. Circunstância que o impulsionou a atuar em diferentes áreas da esfera artística – artes visuais, teatro e música. Segundo o artista, além de adaptar-se às oportunidades de trabalho, frente à ausência de vínculos formais de trabalho, poucos benefícios trabalhistas assegurados pela CLT, e a variabilidade de renda que permeiam sua carreira, comumente Ricardo realiza atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo.

Desse modo, além de esculturas, entre outras atividades, Ricardo faz pinturas com pincel e aerógrafo, toca instrumentos musicais como violão e gaita de boca, compõe músicas e poemas, e realiza apresentações de ventriloquia na banda teatral a qual é integrante. Na figura a seguir, pode-se visualizar um exemplo de uma pintura feita por Ricardo, utilizando um aerógrafo.

Figura 19 - Fotografia Pintura com Aerógrafo



Fonte: Fotografia cedida pelo artista

Cabe salientar que assim como há uma variabilidade de obras que cria e de áreas da arte em que Ricardo atua, há também, uma oscilação do número de colegas de trabalho. Há momentos em que o artista trabalha sozinho, como há momentos em que Ricardo trabalha com outros artistas. Como exemplo de situações marcadas pelo trabalho em equipe, Ricardo traz à luz: obras de arte de comprimento e/ou altura extensas, pesadas e/ou com curto período de entrega; carros alegóricos carnavalescos, ou natalinos; e seu trabalho na música. Em relação às obras de arte de comprimento e/ou altura extensas, e/ou com curto período de entrega, Ricardo possui alguns contatos de artistas, os quais convida para trabalhar com ele, quando necessário, de acordo com a disponibilidade de tais artistas.

Salienta-se que quando Ricardo trabalha em projetos e/ou eventos, que já possuem um grupo de trabalhadores previamente definidos, tende a haver uma maior variabilidade de colegas de trabalho. Um exemplo dessa situação é quando uma escola de samba, contrata

Ricardo para ser carnavalesco. Nesse caso, mesmo que o artista convide alguns colegas de sua lista de contatos para trabalharem com ele, geralmente, a maior parte das contratações são realizadas pela escola de samba.

No que concerne aos instrumentos e espaço físico de trabalho de Ricardo, o artista os considera adequados em termos de qualidade, quantidade, mas ressalta que nem sempre é possível acomodar em seu ateliê suas obras, devido a quantidade e dimensões das mesmas. Como as obras criadas por Ricardo variam em relação a tamanho ou peso, e alguns eventos e/ou projetos, necessitam de uma quantidade maior de obras, nem sempre é possível que o artista trabalhe em seu ateliê: *“eu faço um boneco que só ele tem uns seis metros”*. Dessa maneira, em períodos com uma grande demanda de obras, como o natal, Ricardo aluga um galpão na região em que reside: *“No natal eu alugo um galpão, um gigante”*.

Períodos como o carnaval ou o natal, em que o artista geralmente tende a ser contratado para a realização de eventos inteiros, e não apenas para a criação uma ou outra obra, são identificados por Ricardo como períodos em que há uma forte cobrança por desempenho e qualidade das obras: *“a cobrança é violenta, cobrança de tudo quanto é jeito”*. O artista relata ainda, que além da cobrança proveniente do contratante e do público em geral, que há uma forte cobrança pessoal em relação a seu próprio desempenho e a qualidade das suas obras:

(...) tu se mostras com certas habilidades. (...) então tu acabas te cobrando. Eu me cobro. Já desfiz vários trabalhos por não gostar. Foto, então... Fio de cabelo que tem erro, aí eu olho, olho. Dá para consertar ou não? Aí pego o estilete e corto (Ricardo).

Além da forte cobrança por desempenho, Ricardo relata que a atividade artística tende a ser caracterizada pela existência de um intenso ritmo de trabalho. Acerca da rotina de trabalho, Ricardo relata que a mesma é intensa, e em determinados momentos, sem pausas:

Geralmente eu acordo oito horas, tomo café às nove, começo a trabalhar às dez, aí vou dormir umas duas horas da manhã. Toco o pau trabalhando. (...) às vezes tô tão empolgado que não faço pausas (Ricardo).

Ricardo reconhece que tal rotina de trabalho, pode acarretar em uma sobrecarga física e psicológica. A respeito da sobrecarga física e psicológica resultante de períodos com maior demanda de trabalho, o artista relata:

(...) na verdade, tem horas assim, que penso que nunca mais vou me meter nisso (...). Tem umas coisas assim, sabe?! Carnaval antes do carro entrar (...). (...) 10 minutos pra inauguração e a cabeça do boneco na mão para amarrar (...). (...) endoia, o ser humano endoia (Ricardo).

Todavia, a necessidade de sobrevivência e a instabilidade financeira decorrentes de uma carreira marcada pela ausência de contratos formais de trabalho, descontinuidade e variabilidade de renda, acabam impulsionando Ricardo a lançar-se constantemente, em situações como as descritas anteriormente. Nas palavras do artista: *“tem que sobreviver (...) muitas vezes eu me submeti a essas escolhas”*. Em conformidade com a fala de Ricardo, pode-se verificar também, a existência de uma fronteira indefinida entre vida pessoal e trabalho.

Apesar de trabalhar com criação, o artista refere que algumas obras, chamadas por ele de *“convencionais”*³⁵ exigem que sejam desenvolvidas tarefas repetitivas: *“tem uns trabalhos que têm que cortar tantos ferros do mesmo tamanho, quando é algo mais convencional”*. Desse modo, o artista prefere trabalhar em obras em que possa estar livre para criar, algo diferente do convencional e que exija menor quantidade de tarefas padronizadas.

Ressalta-se que apesar de Ricardo referir possuir preferência por criar obras de maneira livre, de acordo com o artista, em seu trabalho geralmente a liberdade de criação tende a ser limitada. O artista refere ainda, que na maior parte das vezes, ele necessita adaptar suas obras ao desejo do cliente e/ou contratante. Circunstância que tende a reduzir a liberdade de criação e a autonomia de Ricardo enquanto artista.

Artista plural, Ricardo não realizou treinamentos, cursos e/ou capacitações relacionados às técnicas por ele utilizadas em suas obras: *“tudo é técnica, os primeiros vão demorando, depois vais pegando o jeito, adquirindo equipamentos bons e vai fluindo”*. O artista elucida que independentemente do tipo de obra por ele criada e/ou técnica utilizada, situações imprevistas são cotidianas.

Uma vez eu pintei um quadro de uma menina que diz ser bruxa. Ela queria um quadro e tal. Eu fiz, mas quando o quadro tava pronto, mas pronto. O quadro pronto só faltava passar verniz. Limpei a

³⁵ Como exemplo de obra de arte considerada convencional pelo artista, pode-se utilizar a escultura em concreto ilustrada na figura 11. Tal escultura pesava cerca de 600 quilogramas e foi criada com base na logomarca de um estabelecimento comercial.

pistola, e quando fui aplicar o verniz, um pingo de tinta preto no nariz. Um senhor pingo (Ricardo).

Enquanto músico, bem como nas demais áreas da esfera artística, incidentes e imprevistos fazem parte de seu cotidiano. No primeiro show realizado pela banda que Ricardo integra atualmente, ocorreram inúmeras situações imprevistas, como o momento em que um instrumento musical caiu na hora da apresentação de uma música. Essa situação, bem como outras que se fizeram presentes, estão na gravação oficial do show e são disponibilizadas ao público. De acordo com o artista, a escolha de manter tais situações na gravação oficial do show, ocorreu devido ao fato de que cada momento vivenciado *“fez parte do espetáculo”*.

Salienta-se que Ricardo que integra atualmente, possui outros oito integrantes, e segundo o artista, não possui um único estilo musical. Pelo contrário, Ricardo a descreve como eclética, como uma banda teatral.

(...) eclética, variada, ela não tem um estilo, o estilo da banda é teatral, é uma banda teatral, mas o estilo varia, só não existe o funk e o rap (...) então, tem blues, reggae. (...) Jazz, (...) tem o rock (...) o baião (...). Tem uma, duas, três batidas eletrônica. Não essa eletrônica que tu conheces, que bota a bateria convencional. Nesse novo (cd) por exemplo, tem uma música que tá sendo gravada(...), que é só a vocalista nova cantando com acompanhamento de guitarra e o filho dela que faz a bateria, e o filho dela faz com sapateado (Ricardo).

Ricardo refere que a banda que ele integra, surgiu como um projeto seu. Os demais integrantes, de maneira oposta a Ricardo, trabalham em outras áreas não relacionadas à arte, e alguns deles compõem outras bandas. A partir de uma ideia que surgiu com Ricardo, ele e outros colegas, reuniram-se para formar uma banda teatral que realiza espetáculos, combinando números circenses, a habilidades teatrais e musicais. A relação interpessoal entre os membros da banda é descrita por Ricardo como *“tranquila”*, *“o que deixa um ambiente bem bacana”*. De acordo com Ricardo, a comunicação entre os integrantes ocorre de forma: *“democrática e sem problemas. Um fala, e o outro responde, sem problema algum”*.

A relação interpessoal e a comunicação entre os membros da banda, descritas de maneira positiva pelo artista, parecem ser objetivos cultivados pelos integrantes. Em outras palavras, como a banda é composta por sujeitos que antes de se tornarem colegas de trabalho, eram

amigos, os integrantes esforçam-se para manter um bom relacionamento entre eles.

Outro fato a ser destacado, é que foi possível perceber, a partir da fala de Ricardo, que há um entendimento comum de que para se manter um bom relacionamento interpessoal, entre os integrantes da banda, é necessário que todos tenham o mesmo espaço, tanto no que diz respeito ao direito de expressar sua opinião e ser ouvido, quanto na realização dos espetáculos. Ricardo justifica tal afirmação, relatando que os espetáculos realizados pela banda são *“escritos de uma forma em que cada um tem o que apresentar”*, evitando que *“uma estrela brilhe mais que a outra”*.

5.12.2 Mobilização Subjetiva

Neste item, buscar-se-á apresentar, primeiramente, o conteúdo verbal das entrevistas de Ricardo acerca dos elementos constitutivos do segundo eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho. Destaca-se que tal eixo corresponde à mobilização subjetiva, cujos elementos constitutivos são: Inteligência prática; Espaço público de discussão; Cooperação; e Reconhecimento. Posteriormente, identificar-se-á as circunstâncias as quais Ricardo relaciona às vivências de prazer com seu trabalho.

De acordo com Ricardo, o trabalho artístico é marcado pela presença de situações imprevistas. Desse modo, o artista precisa recorrer à inteligência prática no sentido de lidar com os imprevistos. A respeito de tais situações, o artista refere: *“eu já acabei fazendo coisas lindas porque acabei errando. (...) tive que dar outra volta e acabei consertando, deixando mais bonito”*. O artista comentou ainda, sobre a vez que foi pintar um quadro com o retrato uma moça e no momento de finalizar o quadro, um pingo de tinta saiu da pistola e foi parar na parte do retrato referente ao nariz. Ricardo acrescenta:

O que eu fiz? Eu peguei o nariz dela e botei uma borboleta. Depois coloquei outra. Ela era uma bruxa e ela amou. Cheguei e falei: eu fiz uma surpresa pra ti, se tu não gostou avisa. Como tu tem essa pegada de blair. Aí quando eu mostrei, e ela... cara que lindo. (...) poderia ter sido pior, ela poderia não ter gostado das borboletas, mas menos ainda ela teria gostado de um pingo no nariz (Ricardo).

Outra situação imprevista, conforme o artista, foi relacionada à uma escultura colocada em uma praça. Ricardo refere que a escultura era composta por partes distintas (dois pescadores, dois peixes e um barco),

e que antes que ele terminasse de montar a escultura com todas as suas partes, pessoas subiram na peça referente ao barco, o que fez que a escultura apresentasse fissuras. A figura a seguir ilustra parte da escultura criada por Ricardo.

Figura 20 – Escultura em Concreto Criada por Ricardo



Fonte: Acervo da autora

Para consertar as fissuras apresentadas, Ricardo fez uma laje de concreto na parte superior do barco. De acordo com o artista, ao ver as fissuras que estavam ocorrendo, ele resolveu substituir o material da parte onde haviam as fissuras, tendo em vista, o fato de que estrutura da escultura era de ferro e se houvesse um rompimento da camada de massa, provavelmente, alguém se machucaria.

(...) tive que botar uma laje de concreto, porque antes de terminar eles já tavam destruindo, eu achei que ia colocar uma camada só de massa firme e acabou indo do outro lado. O ruim dessa obra é que tem ferro e concreto, para machucar uma criança é complicado. Criança, por exemplo, tem que tá tomando muito cuidado (Ricardo).

Na figura a seguir é possível vislumbrar a laje de concreto feita por Ricardo na escultura por ele criada.

Figura 21 – Fotografia Escultura em Cimento com Camada de Concreto



Fonte: Acervo da autora

Ricardo discorre que para lidar com situações imprevistas no trabalho, como as anteriormente descritas, é necessária a existência de experiência e de habilidade no que se faz, para que se consiga agir rápido e para que a situação seja contornada:

A base do improviso é agir rápido, mas por incrível que pareça quando acontece uma coisa dessa eu já armazeno vários dados na minha cabeça. Fica na minha mente em outra situação como eu agiria. Umas coisas loucas sabe?! Ó aqui eu agiria assim. (...) pra tu ter uma ideia o improviso é muito bacana, vou dar uma olhadinha na música pra ver qual o cara improvisou, já vou te dizer, ele ensaiou tanto para improvisar. Quanto mais tu treina é um ensaio para o improviso, e tu usa na verdade é tua experiência para o improviso. Se tu usa a tua experiência para improvisar, tu ensaia o improviso, é o que eu faço (Ricardo).

No que tange ao espaço público de discussão e a cooperação, vale destacar que em seu trabalho como artista plástico, Ricardo, na maior parte das vezes, trabalha sozinho. Todavia, em seu trabalho enquanto músico e integrante de uma banda teatral, tais elementos se fazem presentes, ainda que de maneira limitada, na fala do artista. Pode-se

utilizar como exemplo, a afirmação do artista em relação: ao espaço a fala proporcionado a todos os integrantes da banda, – *“um fala, o outro responde, sem problema algum – ”*; tomada de decisão conjunta; e na maneira como os espetáculos são realizados – *“os espetáculos são escritos, com a cooperação de todos, de uma forma em que cada um tem o que apresentar”*, evitando que *“uma estrela brilhe mais que a outra”*.

Convém destacar que no caso de Ricardo, mesmo que enquanto músico, o artista possua uma maior abertura para discussões relativas à atividade desempenhada, não foi observado a existência de um espaço público de discussão enquanto espaço de deliberação ou espaço político de organização coletiva. Em outras palavras, com base no conteúdo verbal expresso pelo artista, pode-se observar que apesar de existir em alguns momentos, um espaço para discussões pertinentes à maneira de executar as atividades de trabalho, não foi possível perceber a existência de um espaço onde o trabalhador possa repensar seu trabalho ao falar sobre ele, interpretá-lo e modificá-lo na busca da ressignificação de situações sofríveis.

As relações de cooperação no trabalho de Ricardo ocorrem de maneira variada, visto que o artista realiza trabalhos com clientes distintos e na maior parte das vezes sozinho. Conforme destacado anteriormente, na banda em que Ricardo integra, há uma maior abertura para a existência de um espaço à fala e é mais notória a presença das relações de cooperação. Nesse sentido, a cooperação pode ser observada através da admiração mútua entre os integrantes de sua banda, ao se reconhecerem como profissionais competentes da música. Além do reconhecimento existente entre tais artistas, foi possível observar a existência de uma intensa troca de saberes durante o processo de trabalho. Ademais, os artistas ajudam uns aos outros e conversam sobre a melhor maneira de executar seu trabalho. Desse modo, pode-se perceber a presença de relações de cooperação entre Ricardo e seus colegas de banda.

Em relação ao reconhecimento no trabalho, Ricardo elucida que se sente *“muito feliz”* quando o público ou colegas de profissão afirmam gostar de suas criações. Uma situação que marcou a vida de Ricardo, no que diz respeito ao reconhecimento de suas obras, ocorreu em um concurso de fantasias. O artista comenta:

Eu tava (...), sem grana. Eles iam cortar a luz. Nunca me esqueço disso, e eu tava para pegar a decoração do clube (...). Fiz aqueles projetos todos, eu dependia daquele dinheiro. Chegando lá disseram que eles iam fazer com outro artista. Outra pessoa por que Enfim ... Política Ou

não..., mas eu tinha os troféus de fantasia do clube. Se eu quisesse, eu podia fazer os troféus, mas sai meio que chateado não queria fazer troféu, não queria fazer nada. Nunca me esqueço (...). Morava com meu pai, só fui para casa e fiquei lá pensando. De madrugada não consegui dormir. Pensei, claro vou participar do concurso de fantasia. Claro, vou ganhar o dinheiro dele sem fazer a decoração, porque a premiação era quase o dinheiro da decoração. Eu tinha mais 4 Clubes para ganhar a premiação. Aí comecei a projetar a Ponte Hercílio Luz (...). E aí eu fui lá no Gilson e disse: eu quero fazer o troféu Gilson. Aí acertei, era um valor que não era pouco, mas também não era muito. Mas era legal, e eu pensei, eu vou ganhar o troféu de vocês. Eu fiquei tão irritado, que naquele ano eu ganhei todos os concursos de fantasia de Santa Catarina. Sai em todas as capas de jornais. Olha só, ganhei todos os concursos e fantasia de Floripa. Sai em todas as capas de jornais. Com o dinheiro do clube que ganhei, ganhei o dinheiro do troféu, e o dinheiro fantasia, eu usei o dinheiro pra comprar um fusca (...). (...) se eu fosse fazer a decoração do clube eu não teria como fazer a fantasia, não teria nunca, e ali no estado inteiro tive vários convites para desfilar e tudo assim (...) (Ricardo).

Na música, Ricardo comenta que a situação que lhe marcou foi quando a banda que ele integrava na época, tocou em um aniversário de uma emissora de rádio.

(...) um dia a gente fez aniversário da Band FM. 40 mil pessoas, foi muito bacana. Viemos para casa e assistimos à reprise do aniversário da Band. Quando cheguei em casa, tu não vai acreditar. Eles estavam entrevistando as pessoas da Band. Os jornalistas que estavam lá quando a gente tava no palco, pegaram Maria (...) e perguntaram o que ela que tava achando da festa. Ela falou ... para falar a verdade eu vim curtir o reggaezeira da banda X, porque eu sou fã do Ricardo, que é um artista que faz as fantasias. Era o auge das Fantasias (...) (Ricardo).

Apesar de destacar, somente duas situações, via de regra, Ricardo considera-se reconhecido pelo público e colegas de profissão. Todavia, o

artista refere que falhas e críticas ocorrem, mas com uma frequência relativamente menor, quando comparadas a situações de reconhecimento do trabalho por ele desenvolvido. Desse modo, Ricardo afirma tentar ao máximo evitar falhas e aperfeiçoar suas técnicas. Salienta-se ainda, que o artista, relaciona o reconhecimento do trabalho por ele desenvolvido à possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho.

Para Ricardo, o prazer no trabalho, além de ser vivenciado por intermédio do reconhecimento ao trabalho desenvolvido, pode ser relacionado: ao fato de exercer a profissão de livre escolha; ao processo de criação; liberdade para criar – incluindo-se: obras de arte; espetáculos; e músicas autorais. –; e experiências exitosas diante de circunstâncias imprevistas.

No que tange à possibilidade de trabalhar na profissão de livre escolha, Ricardo refere sentir-se autorrealizado e em paz, trabalhando como artista: *“O meu trabalho é a minha paz. O trabalho é o inferno de muita gente, e pra mim ... é a minha paz.”* Assim como a possibilidade de trabalhar na profissão de livre escolha é apontada por Ricardo como uma maneira de vivenciar prazer em seu trabalho, para o artista, o processo de criação e a liberdade para criar – incluindo-se: obras de arte; espetáculos; e músicas autorais. –, também são consideradas fontes de prazer no trabalho e sua principal motivação a continuar na área.

A parte da criação, quando me deixa mais livre, é o que eu mais gosto, é o que o artista mais gosta (...), é o que me motiva a continuar trabalhando na área (...). (...) quando dá a liberdade... Nossa! Quando dá liberdade.... Aí a arte começa a acontecer. Tem que ter liberdade. Se não tem liberdade. Se é uma coisa imposta. Nossa, acaba tu não criando sozinho. Porque quem te impôs é quem deu o primeiro passo pra criação. A criação da cópia é quando alguém te impõe. Quando tu tá livre, aí é a criação verdadeira (Ricardo).

Apesar de Ricardo referir que a vivência de prazer em seu trabalho está associada à liberdade para criar, ressalta-se que tal vivência não ocorre com regularidade. Em conformidade com o artista, a relação comercial proveniente da necessidade de adequação de suas obras ao desejo do contratante e/ou cliente acabam por limitar a possibilidade de criar livremente. Nas palavras de Ricardo:

Eu não costumo ter essa liberdade porque sou um artista comercial. Se eu quiser ter essa liberdade vou ter que fazer uma coleção inteira de quadros e montar uma exposição. Mas mesmo assim, para ter

essa liberdade toda, tem que ser montado em grana e ser o próprio patrocinador. Quem tem patrocinador.... Eles dão o próprio tema.... Esse lado aqui vende, esse não vende. Isso não é liberdade. O cara tem liberdade pra ficar livre, preso no xadrez (Ricardo).

Outra circunstância apontada por Ricardo, como possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho, trata-se da existência de experiências exitosas diante de situações imprevistas. Apesar do artista relatar que situações imprevistas, como as mencionadas anteriormente, sejam frequentes no cotidiano do artista, ele elucida que conseguir contornar a situação de modo, a minimizar ou evitar a percepção de algo diferente do esperado e/ou de erros, por parte do contratante, cliente, e/ou público, é algo que requisita experiência e de habilidade no que se faz. Desse modo, segundo o artista, experiências exitosas frente às situações imprevistas, são possibilidades de vivenciar prazer em seu trabalho.

5.12.3 Sofrimento, Defesas e Patologias

Neste item, buscar-se-á apresentar o conteúdo verbal das entrevistas de Ricardo acerca dos elementos constitutivos do terceiro eixo da Análise Psicodinâmica do Trabalho. Desse modo, primeiramente apresentar-se-á as vivências de sofrimento no trabalho trazidas à luz por Ricardo. Posteriormente, argumentar-se-á a respeito dos principais mecanismos de defesa identificados, com base na fala e nos contatos com o artista. Por fim, discutir-se-á a respeito da possibilidade de existência de patologias relacionadas ao trabalho de Ricardo.

Com base no conteúdo trazido à luz por Ricardo, percebe-se que as vivências de sofrimento no trabalho do artista, podem ser relacionadas a situações como: não compreensão do fazer artístico como um trabalho, por parte da sociedade, em geral; ausência de vínculos formais de trabalho; pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; inseguranças financeiras; liberdade para criar limitada— incluindo-se: obras de arte; espetáculos; e músicas autorais. —; necessidade de adaptação às oportunidades de trabalho que surgem e ao desejo do contratante e/ou cliente; ritmo de trabalho intenso; e cobrança por desempenho.

De acordo com Ricardo, a atividade artística, frequentemente não é percebida como um trabalho, principalmente por pessoas que possuem um vínculo formal de trabalho. O artista relata, de maneira frequente, pessoas lhe questionam acerca do que ele faz, além “*de fazer arte*”.

Situação que costuma lhe trazer certo incômodo, principalmente quando o questionamento é o seguinte: *“Tu não fazes nada além de arte?” Ou “Tu pintas quadro? Mas tu não trabalhas? Não tens carteira assinada?”* Para o artista, há a prevalência na sociedade, de uma ideia que associa o trabalho artístico ao lazer, ou a um *hobby*, não havendo por parte da sociedade, de maneira geral, a compreensão do fazer artístico como uma forma de trabalho.

Outras circunstâncias, apontadas pelo artista como fonte de sofrimento, que costumam se fazer presentes no trabalho artístico, segundo Ricardo, são: ausência de vínculos formais de trabalho, poucos benefícios trabalhistas, assegurados pela CLT. Destaca-se que ao realizar contribuições previdenciárias como autônomo, Ricardo não possui benefícios trabalhistas, como férias remuneradas, FGTS, aviso prévio, e 13º salário. Desse modo, sobreviver trabalhando exclusivamente com arte, é encarado por Ricardo como o maior desafio da vida do artista.

Assim como a liberdade para criar é vista como uma possibilidade de vivenciar prazer no trabalho artístico – incluindo-se: obras de arte; espetáculos; e músicas autorais. –, para Ricardo, a existência de limitação na criação artística é compreendida como fonte de incômodos, situações angustiantes e de sofrimento. Ressalta-se que o artista associa a falta de liberdade para criar à necessidade de adaptação às oportunidades de trabalho que surgem e ao desejo do contratante e/ou cliente, que por sua vez, são fortalecidas pela dificuldade de sobrevivência, exclusivamente, a partir da arte.

(...) se eu quiser ter liberdade vou ter que criar só pra mim. (...) meu desejo é viver bem da arte, e o sonho é ainda viver da música. (...) viver só tocando (...). Vou te dizer uma coisa, a música é a mais cruel de todas as artes (...) são milhões de pessoas tentando (Ricardo).

Apesar de Ricardo atuar em diversas áreas da arte, o que é justificado pelo artista como uma necessidade de adaptação às oportunidades de trabalho que surgem e ao desejo do contratante e/ou cliente, seu maior objetivo enquanto artista é um dia poder dedicar-se exclusivamente à música, ou em suas palavras, *“poder um dia viver da música”*.

Durante sua trajetória enquanto artista, Ricardo já integrou três bandas, no entanto, ele não conseguiu se manter financeiramente, trabalhando exclusivamente com a música. Frente à necessidade de sobrevivência, Ricardo diz preferir trabalhar em várias áreas da esfera

artística, do que trabalhar em uma empresa com vínculo formal de trabalho e horário de trabalho definido.

O trabalho de Ricardo, assim como outrora mencionado, é caracterizado por um ritmo intenso de trabalho, geralmente sem pausas, grande volume de trabalho, e por fortes cobranças por desempenho, tanto individuais quanto provenientes de seus contratantes e/ou clientes. Para o artista, essas situações podem ser consideradas como fontes de sofrimento e de baixa vivência de prazer em seu trabalho, ampliando assim, os riscos de adoecimento do artista.

Diante do contexto anteriormente descrito, há que se destacar o papel das defesas que entram em ação para possibilitar ao ego o estabelecimento de soluções, buscando que alguns componentes de conteúdos mentais não desejados, cheguem ao consciente de maneira minimizada ou disfarçada. As principais formas de defesa percebidas em Ricardo foram: sublimação; racionalização; hiperatividade; e a somatização.

O processo de sublimação no trabalho artístico pode ser sugerido por intermédio da fala de Ricardo, principalmente quando o artista relata que o fato de se submeter à lógica mercadológica o incomoda, e que o meio por ele encontrado para lidar com tal fato é “*descarregar o máximo de criação*” nas obras criadas. Em outras palavras, mesmo em situações em que obras são encomendadas e solicita-se determinadas características ou padrões, Ricardo busca desenvolver algo novo.

Ricardo refere ainda, que se não fosse o processo de criação, que é o que mais lhe motiva, ele não trabalharia na arte: “*Gosto de trabalhar na arte. A criação é o que mais me motiva, senão eu não trabalharia com arte*”. Tal fala reitera a importância do processo sublimatório na ressignificação de situações sofríveis, que neste caso, também podem ser decorrentes do contexto de trabalho artístico.

A Racionalização pode ser vislumbrada no conteúdo da fala de Ricardo, quando o artista fornece uma explicação racional para o fato de ainda não ter conseguido subsistir exclusivamente da música.

A música é um mundo muito difícil. Igual ao futebol, tem trezentos caras jogando querendo ser Neymar e três tocando querendo ser top, entendesse?! Eu já tive essa. Já morei em São Paulo um ano e pouco com oito homens dentro de uma casa tentando um sonho. Não deu, mas depois eu fui entender que o cenário é outro, tens que ser diferenciado, (...) hoje né, o que tá diferenciado, na moda é o lixo do lixo (Ricardo).

Assim como a racionalização, a hiperatividade no trabalho é considerada uma defesa. Ricardo refere que inúmeras vezes intensifica seu ritmo de trabalho, não realizando pausas entre as atividades desempenhadas. Desse modo, percebe-se o uso de algumas dinâmicas que se aproximam da hiperatividade no trabalho, ou trabalho compulsivo, como uma defesa que evita o contato com dimensões angustiantes no trabalho, mantendo o trabalhador ocupado. No que concerne às suas dinâmicas de trabalho, Ricardo refere o seguinte:

Geralmente eu acordo oito horas, tomo café às nove, começo a trabalhar às dez, aí toco o pau trabalhando. (...). Às vezes tá chegando o fim de semana e eu rezo pra que chova pra eu poder fazer alguma coisa (trabalhar). Quando eu vou pro Acre eu me mato a trabalhar (Ricardo).

Frente à carga intensiva de trabalho, associada à forte cobrança por desempenho, tanto pessoal quanto proveniente de seus contratantes e/ou clientes, e prazos curtos para entrega de obras, há um engajamento do artista, na tentativa de desenvolver seu trabalho, mesmo que tal feito possa ser relacionado ao surgimento de sintomas. Dessa maneira, Ricardo discorre que frequentemente apresenta insônia, stress e problemas gastrointestinais.

Trabalho com data é muito complicado, é uma coisa que crucifica. Fica sem dormir porque tá preocupado, fica sem dormir porque quer entregar o trabalho. Dorme duas horas. (...) no carnaval o trabalho é grande, e a consagração é um dia. Pode ser consagrado, como pode ser crucificado (Ricardo).

Diante do exposto, percebe-se a presença da somatização enquanto defesa que traduz em sintomas físicos, conflitos intrapsíquicos. Além dos sintomas anteriormente apresentados, Ricardo refere que o uso de materiais como tintas e vernizes, por vezes, acaba ocasionando tosse, irritação na garganta e irritações na pele.

O verniz afeta minha garganta, eu tusso sem parar. A tinta vinílica também me deixa ruim. Eu aprendi, depois de tanto tempo, que não tem como trabalhar sem máscara. É uma coisa bem doida, dá umas coceiras também (Ricardo).

Apesar de destacar situações as quais o sofrimento no trabalho e sintomas se fazem presentes, segundo Ricardo, trabalhar na arte, auxilia na ressignificação de inúmeras situações sofríveis.

Retomando-se os argumentos anteriormente mencionados, salienta-se que em resumo, para Ricardo, o trabalho artístico é marcado por: ausência de vínculos formais de trabalho; pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; realização de atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo; variabilidade de renda; ritmo de trabalho intenso; ausência de uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho.

No que tange ao prazer relacionado ao seu trabalho, conforme Ricardo, tal vivência, pode ser concernente: ao reconhecimento pelo trabalho desenvolvido; ao fato de exercer a profissão de livre escolha; ao processo de criação; liberdade para criar – incluindo-se: obras de arte; espetáculos; e músicas autorais. –; e experiências exitosas diante de circunstâncias imprevistas.

Já as vivências de sofrimento no trabalho Ricardo, podem ser associadas a situações como: não compreensão do fazer artístico como um trabalho, por parte da sociedade, em geral; ausência de vínculos formais de trabalho; pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; inseguranças financeiras; liberdade para criar limitada– incluindo-se: obras de arte; espetáculos; e músicas autorais. –; necessidade de adaptação às oportunidades de trabalho que surgem e ao desejo do contratante e/ou cliente; ritmo de trabalho intenso; e cobrança por desempenho.

6. O TRABALHO ARTÍSTICO NA SOCIEDADE CENTRADA NO MERCADO: Um olhar a partir da Psicodinâmica do Trabalho e da Economia da Cultura

O artista, (...) procura a verdade e faz seu apelo. Eles falam com autoridade para o nosso senso comum, a nossa inteligência, o nosso desejo de paz ou ao nosso desejo de agitação; não raramente a nossos preconceitos, às vezes para os nossos medos, muitas vezes para o nosso egoísmo - mas sempre à nossa credulidade.

Joseph Conrad (1926).

Neste capítulo buscar-se-á transcorrer a respeito das vivências de prazer-sofrimento e do contexto de trabalho artístico na região da grande Florianópolis, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura, e a partir da experiência vivida por Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo. Destaca-se que os dados referentes ao agrupamento dos conteúdos verbais das entrevistas, bem como aqueles obtidos por meio do contato com os artistas e observação de trabalho, serão analisados à luz da psicodinâmica do trabalho e do referencial teórico concernente à economia da cultura. Nesse sentido buscar-se-á apresentar singularidades e semelhanças entre os casos analisados.

Assim, para o desenvolvimento do presente capítulo, buscar-se-á, primeiramente, caracterizar a organização do trabalho artístico na região da grande Florianópolis. Posteriormente, analisar-se-á a mobilização subjetiva do artista, e as vivências de prazer no trabalho artístico. Por fim, descrever-se-á as vivências de sofrimento e as principais estratégias de defesa utilizadas pelos artistas atuantes na região estudada.

6.1 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Neste tópico, buscar-se-á dar início à Análise Psicodinâmica do Trabalho, com foco no Eixo I. Tal eixo corresponde à Organização do Trabalho. Ao contrário de uma visão que compreende a organização do trabalho a partir de uma busca de controle de situações cotidianas, o olhar da psicodinâmica, extrapola aspectos físicos, alcança as relações, interpessoais, a subjetividade, e a dinâmica intersubjetiva mobilizada pelo trabalho (MENDES, 2007). Para a psicodinâmica, a organização do trabalho diz respeito: à divisão de tarefas e dos homens (DEJOURS, 2008a; LHUILIER, 2013); normas e regras; exigências técnicas; tempos e ritmos; relações com os pares, chefias e clientes; riscos; responsabilidades; e estilos de gestão (MENDES; ARAÚJO, 2012).

Destaca-se que os temas constitutivos do eixo I, podem apresentar variações de acordo com o caso estudado. Nesse sentido, temas podem se fazer presentes em alguns casos e ausentes em outros.

Com base no que os artistas expressaram no decorrer das entrevistas, e no que foi observado durante os contados, pôde-se perceber que a atividade artística na região estudada tende a ser caracterizada como uma forma de trabalho em que há: um forte engajamento subjetivo; ausência de vínculos formais de trabalho; pouca ou nenhuma presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; realização de atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo; variabilidade de renda; ritmo de trabalho intenso; ausência de uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho; inseguranças financeiras; e vínculos cada vez mais distantes com a organização do trabalho.

Diante da necessidade de retorno financeiro e do desejo de dedicar-se exclusivamente à arte, pareceu ser comum ao artista, a facilidade de adaptação às oportunidades de trabalho que surgem. Fato que tende a ocorrer, mesmo que essa situação, os conduza a atuar em áreas distintas daquelas de sua preferência, condição observada, principalmente, em Fernando e Ricardo.

Vou te explicar. Sabe aquela pergunta que tu fez pra mim porque eu era um artista múltiplo? Justamente por isso. Quando o mercado tá ruim de um lado eu vou migrando, eu vou me adaptando. Nas dificuldades eu crio esse processo de técnica. tô pintando, o mercado da pintura tá fraco, eu vou para a escultura. O mercado da escultura tá fraco, chega o natal. Acaba o natal. Chega o carnaval. E assim vai. (Ricardo).

(...). Tu tens que se adaptar, porque eu era muito fechado, a maioria dos músicos quando começa é fechado nesse sentido. (...) E tipo, de tocar um estilo diferente é questão de amadurecimento. Eu tinha muito preconceito, assim, de outros estilos, e eu fui vendo, é amadurecimento musical, todo mundo chega a esse ponto, mas leva um tempo. Eu demorei bastante, eu era muito fechado, era rock, rock, mas aí eu vi, se eu for fazer isso, eu vou ter uma renda, então eu vou estudar essa parte. Então eu fui indo, tive que me adaptar. (...) eu penso, “eu prefiro tocar pagode, por exemplo, ou cumprir uma jornada de trabalho em outra cidade e ter que seguir ali um padrão de trabalho?”. Então vamos

tocar, pelo menos eu vou tá no meu meio
(Fernando).

Além da adaptação às oportunidades de trabalho, observou-se que frente à necessidade de retorno financeiro e ao desejo de dedicar-se exclusivamente à arte, os artistas também tendem a se adaptar às condições de trabalho que lhes são oferecidas, sem demonstrar um comportamento resistente na tentativa de modificar tais situações, assim como descrito por Transform (2008) e Loacker (2013).

Em um estudo desenvolvido na Áustria com artistas de teatro, Loacker (2013) refere que diante de suas vocações e do nível de desemprego, inúmeros artistas consideram mais adequado diminuir o nível de resistência às condições de trabalho precárias e concordar com os lados obscuros de seu trabalho. Transform (2008) corrobora a visão de Loacker (2013), para o autor, muitos artistas têm se sujeitado a condições de trabalho precárias sem oferecer resistência.

Nesse sentido, observou-se que nenhum dos artistas participantes deste estudo, como Luiz e Equilibrista, possuem vínculo formal de trabalho, o que implica na ausência de benefícios trabalhistas assegurados pela Consolidação das Leis Trabalhistas, como: Auxílio doença; Férias remuneradas; Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS); Hora extra; Seguro desemprego; Aviso prévio, 13º salário e etc. Salienta-se que Fernando e Ricardo, por efetuarem contribuição previdenciária enquanto autônomos, possuem alguns benefícios trabalhistas, como: auxílio doença; e aposentaria.

Destaca-se que as circunstâncias anteriormente apresentadas não são consideradas exclusivas da região estudada. Autores de diferentes países, como Menger (2001, 2002, 2005), Benhamou (2007), Transform (2008), Banks, Gill e Taylor (2013), e Loacker (2013), referem que via de regra, o trabalho artístico apresenta-se como formas de emprego precarizados, trabalhos temporários – incluindo-se aqui, projetos ou contratos de trabalho com vários clientes ao mesmo tempo –, e pela presença de poucos benefícios trabalhistas.

De acordo com Menger (2001, 2002, 2005), o trabalho informal e auto emprego são contratos de trabalho vigentes atualmente nas artes, bem como na cultura. Embora existam contratos de longo prazo em organizações culturais grandes e permanentes, a maioria dos artistas trabalha mediante contratos temporários.

No Brasil, um estudo desenvolvido pela Fundação Getúlio Vargas no ano de 2015, apresentou dados a respeito do mercado de trabalho de áreas do setor cultural brasileiro, como: artes cênicas e música; audiovisual; livro e literatura; patrimônios e instituições

culturais; e vitalidade e diversidade cultural. Destaca-se que não foi possível verificar dados relativos às áreas das artes visuais, como: Pintura; Escultura; Gravura; e Desenho.

Com base no estudo apresentado pela FGV (2015), pode-se verificar que os estabelecimentos de Cultura no Brasil, entre os anos de 2007 a 2013, cresceram a uma taxa superior aos demais segmentos econômicos. No entanto, apesar de possuir um notável potencial empregatício, nota-se que o setor cultural apresenta uma média de trabalhadores formais, relativamente menor que a média de todos os setores econômicos do país.

Enquanto estima-se que no ano de 2012, 29% dos trabalhadores brasileiros, de diversos setores da economia, não possuíam carteira assinada, a estimativa de trabalhadores do setor cultural sem carteira, correspondia a 43%. No estudo apresentado pela FGV (2015), afirma-se ainda, que apesar de haver no setor cultural, uma média de trabalhadores sem carteira assinada, relativamente maior que aos demais setores econômicos, os trabalhadores da cultura tendem a possuir um grau de qualificação superior aos demais trabalhadores brasileiros.

No tocante ao contexto de trabalho artístico na grande Florianópolis, os protagonistas deste estudo, referiram que percebem que existem artistas trabalhando, apresentações ocorrendo. No entanto, para eles, parece que a grande Florianópolis não comporta os artistas existentes na região: *“(...) não sei o que acontece por aqui. Não sei se é falta de investimento, se é falta de tradição, se é falta de cultura da cidade, enfim, mas ela não absorve esses artistas”* (Luiz). Conforme Ricardo, o incentivo público à arte em seu município de residência é limitado, tanto relacionado a políticas públicas quando a existência de equipamentos culturais.

Diante do exposto, salienta-se que de acordo com o suplemento de Cultura do Perfil dos Estados e Municípios Brasileiros (IBGE, 2015), e o Anuário de Estatísticas Culturais (MinC, 2010), pode-se observar presença marcante de grupos artísticos, tanto na referida região quanto no estado de Santa Catarina. Todavia, de acordo com o Centro Técnico de Artes Cênicas, apenas dois dos municípios da região possuem teatros – Florianópolis e São José (CTAC, 2017).

A pouca presença de teatros, conforme anteriormente explicitado, ilustra a existência limitada de equipamentos culturais na grande Florianópolis, bem como em Santa Catarina. Fato este, que pode ser reflexo da descontinuidade de ações e das políticas culturais praticadas no estado, conforme evidenciado por Oliveira e Silva (2007). Todavia, ressalta-se que tal descontinuidade não deve ser considerada presente

apenas em Santa Catarina. Nesse sentido, retoma-se o argumento de Rubim (2007), onde o autor refere que tristes tradições marcam a história das políticas culturais brasileiras: ausências, autoritarismos e instabilidades. De acordo com Rubim (2015), estas tristes tradições permeiam tanto a trajetória, quanto a situação atual das políticas culturais no Brasil. Para o autor, a palavra ausência remete a falta de políticas culturais, e a atitude do Estado ao abster-se de desenvolver políticas em prol de uma regulação da cultura pelo mercado. A ideia de autoritarismo concatena políticas culturais aos governos ditatoriais, e aos laços autoritários manifestos na sociedade, que podem ocorrer mesmo em momentos democráticos. Tal ideia, implica no desconhecimento, perseguição e aniquilamento de culturas e na restrição ao acesso à certas modalidades culturais. A terceira tradição, é vinculada às anteriores e denota instabilidades derivadas de situações, como: descontinuidades, fragilidades institucionais e repressão.

Outra circunstância associada ao trabalho artístico, trazida à luz pelos participantes desta pesquisa foi a variabilidade de renda que permeia suas carreiras. Diante da repetida alternância de trabalhos, ocasionada pela presença de contratos temporários sem vínculo formal de trabalho e/ou entre encomendas por obras, músicas ou espetáculos, os artistas enfrentam uma grande variabilidade de renda (MENDER, 2001,2002, 2005; THROSBY, 2001; BENHAMOU, 2007). Tal variabilidade, em conjunto com os fatos anteriormente apresentados, tendem a influenciar os artistas a lançarem-se em atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo.

Ao realizar atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo, nem sempre os artistas conseguem estabelecer uma rotina com local e horário de trabalho fixos, situação, observada com maior intensidade no trabalho de Fernando enquanto músico:

(...) a gente não tem local fixo. A gente ensaia em estúdio. A gente tem alguns estabelecidos (estúdios) e vê qual tem horário. A gente também não ensaia toda semana (junto), ensaia quando muda alguma coisa, quando tem uma turnê, ou alguma música diferente. Às vezes cada um tira a sua parte também e a gente ensaia separado, tem isso também, a gente tá com uma química muito forte. Não tem muita formalidade nessa parte de ensaio. Ou quando vai trocar algum integrante, aí tem, aí geralmente a gente marca toda quinta-feira de tal horário a tal horário, a gente ensaia toda quinta-feira até o show (Fernando).

Os demais participantes deste estudo, tendem a possuir locais e horários de trabalho fixos, exceto em datas próximas a eventos festivos ou a apresentações. Ressalta-se que em tais períodos, o horário de trabalho tende a ser estendido e a rotina de trabalho intensificada. Quando as datas de apresentações e/ou eventos festivos começam a se aproximar, os artistas referem não possuir horário para iniciar e nem terminar de trabalhar. Segundo Equilibrista, trata-se de um momento *“de acordar pensando na coreografia, ou de não conseguir dormir, porque a coreografia não sai da cabeça”*.

Nas palavras de Equilibrista:

Sempre que tem apresentação fica mais puxado. (...). Porque todo aquele mês é de preparação de figurino, finalização de música e etc. Não é um trabalho que é só na sala, né?! Exige tu tá pensando iluminação, posições da coreografia, tudo... Então é puxado, porque tu fica vinte e quatro horas por dia. Quando tem apresentações maiores, como espetáculos de final de ano também é uma coisa que exige muito. São momentos que são ainda mais desgastantes (Equilibrista).

Em conformidade com a fala de Equilibrista, e dos demais artistas, percebe-se que em períodos próximos a eventos festivos ou a apresentações, em que há uma maior intensidade de trabalho, há também uma maior tendência à existência de sobrecarga física e psicológica. Pode-se observar também, na fala da artista, que o trabalho tende a superar o tempo destinado às aulas de dança, bem como ao planejamento dessas aulas.

De acordo com Dejours (2004, 2012b), o trabalho não pode ser considerado limitado ao tempo efetivamente passado na fábrica ou no escritório. Ou seja, para o autor, o trabalho excede o tempo atribuído a ele, pois mobiliza a personalidade por inteiro. Segundo Marzano (2004), atualmente, um grande número de pessoas tem permanecido impossibilitado de "sair" do tempo de trabalho. Todavia, o problema não é somente relacionado a falta de limites físicos e temporais do local de trabalho, mas principalmente o da dificuldade de alguns trabalhadores possuem em estabelecer um limite entre vida pública e privada, trabalho e demais esferas da vida cotidiana (MARZANO, 2004).

A respeito das fronteiras entre vida pessoal e trabalho, percebe-se que diante da pouca presença de horários de trabalho fixos, e da realização de atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo, na carreira dos sujeitos participantes desta pesquisa como artistas, as fronteiras entre vida pessoal e trabalho são praticamente inexistentes.

Nas palavras de Fernando: *“Na verdade o trabalho tá comigo, né?! Onde eu vou ele vai comigo. Então, como eu cheguei em casa tá tudo comigo aqui, mas se eu for para algum lugar, vai tudo comigo”*. Para Fernando, profissionais que conseguem estabelecer uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho dispõem de um *“privilégio”* que os músicos, e a maior parte dos artistas, não possuem. Nesse sentido, vale recuperar a afirmação de Transform (2008), em uma atividade profissional em que barreiras entre vida pessoal e profissional praticamente inexistem, a precarização de um determinado contexto de trabalho, pode implicar na precarização da vida do sujeito.

Outro fator a ser destacado, é a existência de um bom relacionamento interpessoal, entre membros de um mesmo grupo ou banda. Circunstância que é percebida de maneira positiva por tais sujeitos, e que segundo eles, contribui para sua permanência em seu trabalho, mesmo diante das dificuldades enfrentadas. Em suas palavras:

(...) nós estamos num ambiente de trabalho muito bom, por mais que tenhamos momentos de desentendimento, momentos de depressão, momentos de raiva, passa, sabe?! (...) nós temos uma relação muito interessante aqui dentro, muito boa. (...) (Luiz).

“A relação interpessoal é tranquila (banda)”, “o que deixa um ambiente bem bacana” (Ricardo).

A gente tá com uma química muito forte (Fernando).

Apesar de geralmente haver um bom relacionamento interpessoal entre artistas que integram um mesmo grupo ou banda, observa-se um caráter conflituoso na relação entre artistas de grupos ou bandas diferentes. Todavia, destaca-se que o caso de Equilibrista demonstrou uma particularidade em relação a tal assunto. No que concerne à relação interpessoal entre Equilibrista e outros artistas da dança, inclusive da mesma escola de dança, pode-se perceber a existência, de uma convivência marcada por situações conflitantes. Nas palavras da artista:

(...) eu não sei como é muito nas outras áreas das artes. Mas na dança tem muita disputa, não só entre a mesma modalidade, mas entre modalidades diferentes. Na escola de dança, agora se conseguiu estabelecer no núcleo de professores um pouco mais harmonioso. Mas a gente sempre percebe assim no meio da dança tem muito... não sei ... parece uma coisa do tipo... eu vou acabar

roubando o espaço do outro. Parece mais uma disputa de ego, de quem tem mais alunos, mais funcionários na escola. A gente se sente um pouco incomodado com essas coisas. Até já tiveram algumas divergências entre outros professores de hip hop, também dentro da escola de dança, que faz o Hip hop que é um pouco diferente do que a gente trabalha. Aí fica essa coisa de hip hop mesmo... tem sempre um pouco desses mistérios assim, que ficam rondando os lugares de trabalho. E a gente se incomoda um pouco sim. Até no meio do hip hop, a gente não se dá, não participa muito das danças urbanas de outros grupos assim. Justamente por isso, dentro das danças urbanas tem muitas dessas coisas, de um querer sempre dizer o que o outro é e o que o outro não é, sabe?! (...) eu fiz um solo com uma música da Elis Regina (...), e não tem a característica clássica das danças urbanas. Nos lugares que a gente vai, tem essa questão direto de... Eu achei isso muito interessante, mas não é bem hip hop (Equilibrista).

De acordo com Equilibrista, a convivência conflituosa entre artistas de sua área de atuação na esfera artística, pode ser potencializada pela competição decorrente de eventos de dança. A área da dança é marcada pela presença de inúmeros eventos, nos quais os participantes competem entre si. Para a artista, a competição decorrente de tais eventos, acaba sendo levada para outras esferas da vida profissional, fato que tende a dificultar a convivência entre a categoria.

Segundo o sociólogo francês Pierre-Michel Mendes (2005), o setor artístico estabelece uma reunião ímpar entre o comunitarismo e o individualismo. Para Menger (2005, p. 15), “o individualismo artístico, é entendido simultaneamente como o princípio e o resultado da concorrência entre os artistas na sua procura sistemática de originalidade estética.” Dessa maneira, pode-se entender que há na esfera artística, uma tendência à manutenção de laços de cooperação de membros de um mesmo grupo ou banda, mas que a busca por espaços, entre diferentes grupos de artistas, tende a apresentar um comportamento individualista.

No caso de Equilibrista, o fato de haver na escola de dança uma convivência direta com outros professores que desenvolvem seu trabalho em grupos de dança distintos e que competem entre si, em conjunto com a busca por espaço no meio artístico, pode influenciar na existência de uma convivência conflituosa e de um comportamento individualista entre os professores da mesma escola.

Salienta-se que conforme Dejours (2012), o comportamento individualista, assim como o desenvolvimento de condutas desleais entre pares e a aniquilação de realizações solidárias, são resultados de práticas gestionárias do atual sistema econômico, onde há a precarização das formas de emprego, e implicam no isolamento de cada sujeito, na solidão e na desagregação do viver junto.

Outra situação apontada pelos participantes desta pesquisa como característica do trabalho artístico é a forte cobrança por desempenho e resultados. Apesar de haver em alguns momentos, uma forte cobrança proveniente do contratante e do público, por desempenho e qualidade das obras criadas, observou-se que a principal fonte de cobranças por resultados e desempenhos dos artistas tende a ser individual.

“A maior parte da cobrança é pessoal”, “eu me cobro bastante” (Fernando).

(...) tu se mostras com certas habilidades. (...) então tu acabas te cobrando. Eu me cobro. Já desfiz vários trabalhos por não gostar. Foto, então... Fio de cabelo que tem erro, aí eu olho, olho. Dá para consertar ou não? Aí pego o estilete e corto (Ricardo).

Então, a gente se cobra sim por resultados, é uma cobrança de novo coletiva. Todo mundo quebrando a cabeça pra ver o que pode fazer pra render mais grana pro espaço (Luiz).

(...) é mais uma cobrança individual, assim. Tem a cobrança por resposta financeira, que é uma coisa que a vida te dá. Tipo, precisa comer, precisa se manter sempre ativa. Tem uma cobrança, de sempre tá querendo evoluir. Eu fico preocupada com questões de tempo mesmo. Assim de corpo, de quanto o corpo aguenta e tal (Equilibrista).

Destaca-se que todos os artistas afirmaram que há em seu trabalho forte cobrança, no entanto, notou-se que aqueles com maior tempo de trabalho na esfera artística, Fernando e Ricardo, possuem uma cobrança pessoal, mais voltada ao seu desempenho, enquanto Luiz e Equilibrista, cobram-se também por resultado financeiro. Nesse sentido, acredita-se que a cobrança pessoal do artista por resultado financeiro possa estar associada à consolidação, ou não, de seu nome no meio artístico e a conquista da estabilidade financeira.

A vivência de situações imprevistas também é mencionada como algo constante no cotidiano do artista, o que aponta para uma necessidade frequente de inventividade. Assim como os demais artistas, Luiz relata, que enquanto ator de teatro, seu trabalho é marcado pela presença de circunstâncias imprevistas e que necessitam de ação rápida, pois *“o show não pode parar.”*

De acordo com o artista, assim como na música e a dança, em que é comum que o artista esqueça de parte da letra de uma música ou de uma coreografia, no teatro, o ator pode vir a esquecer de parte de uma fala, deparar-se com partes do cenário fora do local correto ou com um objeto que faz parte da cena, mas que não se encontra no cenário. Frente a tais circunstâncias, o ator de teatro precisa se reinventar, pois não é possível parar a apresentação e recomeçar.

Observa-se então, que o trabalho do artista é norteador por um saber prático, construído a partir de trocas com os pares e com o tempo de trabalho, visto que, diante de situações complexas, variadas e imprevistas, nem sempre as prescrições e o conhecimento-técnico científico são suficientes. Nesse momento, emerge o que Christophe Dejours denomina de trabalho real. O real é o que se deixa conhecer por quem trabalha, por sua resistência aos procedimentos, ao saber fazer, às prescrições, aquilo que geralmente se revela como forma de resistência ao conhecimento e à habilidade técnica (DEJOURS, 2004b, 2012a, 2012b). Já o trabalho prescrito, é formado a partir das determinações da organização do trabalho para com os trabalhadores. Todavia, assim como nos casos analisados, fortuitamente o trabalho prescrito consegue dar conta das situações reais de trabalho, devido suas complexidades (COSTA, 2013).

Frente ao real que leva ao fracasso e à inoperância das prescrições, a capacidade de persistir e, utilizando-se da inteligência inventiva, gerar soluções, ou seja, criar propriamente o trabalho, é entendida como uma manifestação do trabalho vivo (DEJOURS, 2012a, 2012b, 2013). O trabalho vivo é um outro conceito, utilizado pela psicodinâmica para compreender a lacuna entre o trabalho prescrito e o trabalho real.

Enquanto o trabalho real é aquilo que se deixa conhecer por quem trabalha e por sua resistência às prescrições, o trabalho vivo é entendido como um trabalho que implica o poder de sentir, pensar e inventar, um saber-fazer, ato de criação e recriação que evidencia o poder constituinte do sujeito, e que repousa na inteligência e na mobilização subjetiva (DEJOURS, 2004b, 2012b; FREITAS, 2013). Trabalho este, que segundo Dejours (2012a, 2012b), pode ser vislumbrado no trabalho artístico, tendo

em vista que o fazer artístico, enquanto uma experiência do real, manifesta a potência criadora no processo de subjetivação.

Ressalta-se ainda que o trabalho vivo, possui sua gênese atribuída a Karl Marx (1985), para referir-se ao trabalho não alienado. Por outro lado, Marx refere-se ao trabalho morto como um reflexo da alienação, que remove do sujeito a possibilidade inventiva, e silencia sua voz. Dessa maneira, enquanto possibilidade de trabalho vivo, o trabalho artístico é concebido por muitos como um modelo de trabalho não alienado, por intermédio do qual, o sujeito se realiza na plenitude de sua liberdade (MARX, 2004; MENDER, 2005; SENNETT, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2011; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; CERQUEIRA, 2015).

No que diz respeito ao estilo de gestão, observou-se nos casos estudados, a existência de algumas particularidades que podem estar relacionadas à área de atuação na esfera artística de cada um dos sujeitos estudados. Luiz afirma que em seu trabalho, enquanto ator de teatro, há uma estrutura organizacional mais horizontalizada, com tomada de decisão, planejamento e divisão de tarefas realizados coletivamente. No entanto, o ator enfrenta em seu trabalho, a presença de autonomia e liberdade de criação limitadas, principalmente relacionadas às questões financeiras.

Ricardo ressalta que na maior parte das vezes, enfrenta o que Throsby (2001b) e Menger (2001, 2002, 2005) denominam de dispersão de equipes abertas. Em outras palavras, devido aos trabalhos temporários e a realização de atividades com mais de um cliente ao mesmo tempo, o artista, acaba possuindo uma grande rotatividade de colegas de trabalho. Ricardo ainda afirma que em seu trabalho há a execução de tarefas repetitivas e a presença de autonomia e a liberdade de criação limitadas.

Equilibrista refere que sua trajetória na dança, fora por muito tempo, marcada pela presença da repetição de coreografias e separação entre quem realiza o trabalho de concepção e de execução. Circunstâncias que como professora de dança, a artista tenta modificar. Já Fernando, também elucida que seu trabalho enquanto músico é marcado, em inúmeros momentos, pela presença de autonomia e liberdade de criação limitadas, execução de um trabalho “mecânico”, e por consequência, separação entre quem realiza o trabalho de concepção e de execução.

Todavia, percebe-se que esses sujeitos experimentam inúmeras situações semelhantes, como: a ausência de vínculos formais de trabalho; pouca presença de benefícios trabalhistas – ou conforme considerado por Antunes (2003), eles vivenciam a flexibilização de direitos trabalhistas e conquistas trabalhistas. –; realizam atividades e/ou projetos com mais de

um cliente ao mesmo tempo; variabilidade de renda; ritmo de trabalho intenso; ausência de uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho; inseguranças financeiras.

Desse modo, acredita-se que caracterizar a organização do trabalho artístico, pode ser uma tarefa árdua, principalmente quando se tem em mente os casos estudados nesta pesquisa e a afirmação de Dejours (2008b), em que o autor refere que o trabalho artístico é uma situação de trabalho pouco marcada pela organização do trabalho. Corroborando Dejours (2008b), Ferreira (2011b, p.39) refere-se ao trabalho artístico como uma forma de trabalho “com forte engajamento subjetivo e alto grau de incerteza, voltadas à criatividade e caracterizadas por vínculos mais remotos com a organização do trabalho.”

Assim, acredita-se que o caso de Equilibrista, apresenta marcas de uma lógica de gestão taylorista/fordista, intimamente conectada com a gestão burocrática, especialmente, no que diz respeito à execução de tarefas repetitivas, separação entre trabalho de concepção e execução. Todavia, salienta-se que existem diferenças fundamentais à lógica taylorista/fordista, relacionadas ao uso da criatividade e a uma flexibilização das relações de trabalho e vínculos trabalhistas, que podem ser consideradas próprias do atual sistema econômico e de um estilo de gestão associado à burocracia flexível, conforme proposto por Paes de Paula (2002).

No que concerne ao trabalho de Luiz, percebe-se a existência de um estilo de gestão que se difere da gestão burocrática, principalmente quando se observa a dinâmica horizontalizada de trabalho, no centro cultural e no grupo de teatro. Os casos de Fernando e Ricardo, apesar de apresentarem em inúmeros momentos, a existência de tarefas repetitivas e de divisão entre trabalho de concepção e execução, tais casos são essencialmente marcados pela existência de vínculos remotos com a organização do trabalho, assim como descrito por Dejours (2008b) e Ferreira (2011b).

Cumprе ressaltar, que assim como as burocracias flexíveis não rompem com a lógica mercadológica, e apresentam autocontrole e autonomia sobre o trabalho executado, limitados e flexibilização das relações de trabalho, percebe-se que Luiz, Fernando e Ricardo, apesar de suas especificidades que os distanciam desse estilo de gestão, devido sua aproximação com o mercado, acabam por vivenciar também tais fatos. Nesse sentido, acredita-se que assim, como ocorre em outras áreas profissionais, diante da aproximação com lógica mercadológica, os artistas acabam por experimentar a flexibilização das relações de trabalho

e de vínculos trabalhistas, bem como de uma liberdade e autonomia na execução do trabalho limitadas.

A partir de reflexões baseadas em Pagés *et al.* (1993), Sennet (1999), Dellagnelo e Silva (2000), Aktouf (2001), Paes de Paula (2002), Antunes (2003), Marzano (2004), e Dejours (2012b), conforme destacado no referencial teórico deste estudo, acredita-se que flexibilização das relações de trabalho e de vínculos trabalhistas, e a consequente promoção da figura do empreendedor, ou conforme Gaulejac (2014), do *manager*, como um modelo ideal de homem, busquem legitimar um discurso hegemônico, promovido por uma sociedade em que o mercado passa a ocupar e regular os demais espaços, responsabilizando os trabalhadores por suas carreiras.

Apesar da criação artística por sua potência criadora, demonstrar o poder constituinte do trabalho vivo, e ser contemplada como uma possibilidade de trabalho não alienado, cabe salientar que o próprio Marx, em conjunto com Engels em sua obra “O manifesto do partido comunista”, demonstra o que pode ser percebido com base nos casos de Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo, que os artistas na sociedade centrada no mercado, estão submetidos à lógica mercadológica.

Ao se submeterem à lógica mercadológica, dificilmente os artistas conseguem criar livremente, pois para que eles possam pintar quadros, escrever livros ou criar outras formas de obras de arte, alguém deve estar disposto a remunerá-los. Todavia, dificilmente alguém estará disposto a remunerá-los sem o devido retorno financeiro. Eles precisam se “vender peça a peça”, precisam competir pela prerrogativa de serem comprados. Assim, “as vicissitudes da concorrência”, e as “oscilações do mercado”, mais do que qualquer qualidade intrínseca, determinarão seu destino (MARX; ENGELS, 1997; BERMAN, 1987).

Apesar dos artistas serem atualmente beneficiários de uma sociedade que estimula a criatividade e a audácia, ao contrário da maior parte dos trabalhadores, os artistas são atingidos de maneira mais profunda pelas flutuações do mercado, devido seu envolvimento pessoal com o seu trabalho (MARX; ENGELS, 1997; BERMAN, 1987).

Diante de tais fatos, autores como Antunes (2003), Menger (2005), Coli (2006) e Cerqueira (2015), consideram que a compreensão do trabalho artístico, no atual sistema econômico, enquanto trabalho vivo e possibilidade de um trabalho não alienado, trata-se de uma visão romantizada. Visão que acaba privilegiando o plano da imaterialidade do trabalho artístico e deixando à margem o caráter material de tal atividade. Todavia, não são poucos os contrapontos argumentativos aos princípios teóricos da centralidade do trabalho imaterial, iniciando a partir da própria

noção de imaterialidade (SILVA; FERREIRA, 2009; CERQUEIRA, 2015). O principal apontamento levantado é que o trabalho imaterial continuaria primordialmente material.

Desse modo, Antunes (2009, p. 128) afirma que “mesmo no trabalho dotado de maior significado imaterial, o exercício da atividade subjetiva está constrangido em última instância pela lógica da forma/mercadoria e sua realização”. Ou seja, pode-se perceber uma imbricação, cada vez maior, entre o trabalho material e o imaterial, pois ambos se encontram centralmente sujeitos à lógica de produção de mercadorias.

Corroborando, com esta ideia Juliana Coli (2006, p. 240), elucida que na caracterização do trabalho artístico, apesar de que constantemente se produza um produto imaterial, este produto, assume características mercantis ao ser convertido em matéria concreta. Conforme observado neste estudo, apesar de Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo serem donos de seus corpos, ou daquilo que utilizam para produzirem sua arte, ainda assim, não possuem inteiramente o domínio das condições objetivas e subjetivas de seu trabalho, visto que, de maneira frequente, os sujeitos participantes deste estudo, mencionaram possuir liberdade de criação limitada e necessitar se adaptar às oportunidades de trabalho que surgiram, mesmo que para isso necessitem trabalhar em condições precárias.

Frente ao exposto, cabe um questionamento, tendo em vista que as formas flexibilizadas de emprego, passaram a ser mais vislumbradas com o advento da acumulação flexível, é possível afirmar que o fato da esfera artística, já vivenciar isso há pelo menos dois séculos, pode ser um indicativo de que ela tenha desenvolvido inúmeras formas precarizadas de emprego? Se tal afirmativa for verdadeira, há de se considerar irônico, que as artes que, desde há dois séculos, vinham cultivando uma oposição radical ao poderoso mercado, apareçam como pioneiras na experimentação da flexibilidade e da hiperflexibilidade (MENGER, 2005).

6.2 MOBILIZAÇÃO SUBJETIVA

Neste tópico, buscar-se-á dar continuidade à Análise Psicodinâmica do Trabalho, porém com foco no eixo II e nas vivências de prazer no trabalho artístico. O eixo II, denominado de mobilização subjetiva, é composto por cinco temas, a saber: Sofrimento criativo; Inteligência prática; Espaço público de discussão; Cooperação; e Reconhecimento. Ressalta-se que se optou por tratar neste tópico apenas

dos elementos constitutivos da mobilização subjetiva. A reflexão a respeito do sofrimento criativo será realizada junto ao eixo III.

Desse modo, buscar-se-á apresentar primeiramente, a análise acerca dos elementos constitutivos da mobilização subjetiva, sendo eles: Inteligência prática; Espaço público de discussão; Cooperação; e Reconhecimento. Posteriormente, identificar-se-á as circunstâncias as quais os quatro sujeitos participantes deste estudo, relacionam as vivências de prazer no trabalho artístico.

Para a psicodinâmica, a mobilização subjetiva emerge das exigências e constrangimentos da organização, e por isso demanda um investimento do corpo, afetivo e cognitivo (MENDES; DUARTE, 2013; MENDES, 2007a). Destarte, a mobilização subjetiva é considerada como uma fonte de prazer no trabalho (MENDES, 2007a), e é definida por Dejours (1997) como um meio para lidar com o sofrimento, diferenciado das estratégias de defesa, por não implicar na negação ou minimização do sofrimento, mas sim na sua ressignificação.

Os estudos em psicodinâmica pressupõem que homens e mulheres experimentam o real do trabalho quando ultrapassam as prescrições, no sentido de superar os limites da organização do trabalho e lidar com imprevistos (COSTA, 2013; VASCONCELOS, 2013; MENDES; ARAÚJO, 2012; SEGNINI, 2010; MERLO, 2002; MENDES, 2007a, 2007b; DEJOURS, 2004b, 2012a, 2012b). Como forma de ajustamento criativo à prescrição do trabalho, mobiliza-se uma forma de inteligência, denominada de inteligência prática, que envolve afetividade e cognição ao transgredir a organização (VASCONCELOS, 2013).

O conceito de inteligência prática elaborado pela psicodinâmica do trabalho, de acordo com Dejours (2008b), surgiu a partir da análise da relação existente entre o homem e a máquina/instrumento de trabalho, através de pesquisas com trabalhadores nas áreas da construção cível, indústrias petroquímicas e automobilísticas e na aeronáutica. A partir de tais pesquisas, com intuito de caracterizar a inteligência prática, Dejours (2008b) descreve cinco características metapsicológicas desse tipo de inteligência.

A primeira característica elencada pelo autor, diz respeito à inteligência prática ser fundamentalmente enraizada no corpo. Já a segunda característica, é concernente ao fato, de que tal inteligência concede maior importância aos resultados do que aos caminhos percorridos para se chegar aos objetivos. Com base na terceira característica, pode-se verificar que ela se manifesta de forma espontânea e está presente em todas as atividades de trabalho, sendo elas manuais ou

predominantemente intelectuais (DEJOURS, 2008b; VASCONCELOS, 2013).

A quarta característica refere-se ao seu potencial criativo e inovador (DEJOURS, 2008b). A quinta característica da inteligência prática é ser amplamente difundida entre os homens, e poder estar presente em praticamente todas as atividades humanas (DEJOURS, 2008b). No entanto, Dejours (2008b) ressalta que para que essa inteligência se desenvolva é necessária a existência de um bom estado de saúde. Do contrário, em um corpo esgotado, haverá um comprometimento da inteligência prática.

Diante do exposto, há algumas considerações a serem realizadas. Em um primeiro momento, pode-se atentar ao fato de que o corpo humano pode ser entendido nas diversas áreas de atuação humana, como o principal instrumento, por intermédio do qual o sujeito age no mundo. Em consonância com o que a psicodinâmica do trabalho desenvolve a respeito da inteligência prática, o antropólogo francês Marcel Mauss, elucida que todas as ações humanas, desde as mais sofisticadas até as mais simples, constituem técnicas resultantes de um processo de aprendizado.

O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo. (...). Antes das técnicas com instrumentos, há o conjunto de técnicas corporais (MAUSS, 2003, p.407).

O trabalho nas diversas esferas das artes, utiliza desse primeiro instrumento humano. O corpo desse modo, para os artistas pode ser considerado o principal instrumento de trabalho, quando não o único. O artista de teatro, bem como o de dança, inúmeras vezes possuem o próprio corpo como único instrumento de trabalho. Assim como máquinas precisam ser ajustadas ao trabalho, nas artes, o instrumento, muitas vezes a ser ajustado, é o corpo do trabalhador (SEGNINI, 2010). Tais ajustes não dizem respeito, apenas ao aprendizado de técnicas, mas sim a um resultado de um processo de autoconhecimento, acúmulo de experiências e cuidados com o corpo.

Apesar de todos os artistas participantes deste estudo, referirem possuir um cuidado e preocupação com seu corpo, pois é através dele que suas artes são criadas, o caso da artista em dança é o que mais evidencia a relação entre o sujeito trabalhador e seu corpo, como um instrumento de trabalho a ser ajustado. Salienta-se que os ajustes a serem efetuados, necessitam de um autoconhecimento a respeito do corpo, de modo a

possibilitar que o instrumento de trabalho permaneça saudável e permita a permanência no trabalho. Aqui insere-se mais uma vez a relação trazida à luz pela psicodinâmica do trabalho e inteligência prática, percebe-se também no caso de Equilibrista, o uso de tal inteligência para a busca pela economia de energia na execução dos movimentos e coreografias, e na tentativa de evitar lesões musculares.

Eu fico preocupada com questões de tempo mesmo. Assim de corpo, de quanto o corpo aguenta e tal. É um processo de sempre tá querendo deixar o corpo mais forte, mais crescido para poder mais tempo tá dançando mesmo, vivendo disso assim (...). Eu tenho dificuldade de emagrecer e é uma coisa que eu sempre fico cuidando. Agora eu dei uma engordadinha, tenho que voltar para academia para emagrecer. É uma coisa que dificulta mesmo fazer movimentos. Dificulta um pouco, muda tua relação quanto ao corpo. Então é uma coisa que a gente sempre tá ligado. Sabe se alimentar bem e não se machucar. (...). É uma coisa que cada vez mais o corpo vai ficando mais velho e demora mais para recuperação. Então precisa tá sempre cuidando do corpo, né?! Que é o nosso instrumento de trabalho (Equilibrista).

Assim como descrito no caso de Equilibrista, em que o corpo da artista como seu principal instrumento de trabalho, reage de maneira econômica para que lhe sejam poupados esforços e sofrimentos, pode-se identificar em uma situação descrita por Ricardo, a maior importância concedida aos resultados pela inteligência prática do que aos caminhos percorridos. Destaca-se que na segunda característica dessa inteligência, de acordo com o descrito por Dejours (2008b), há a preponderância da bricolagem, do improviso, da trapaga, da molecagem e da astúcia. Nesse sentido, é conveniente que a melhor maneira de atingir os resultados seja alcançada, buscando-se o mínimo de dispêndio de energia investida (VASCONCELOS, 2013). Nas palavras de Ricardo:

Eu já acabei fazendo coisas lindas porque acabei errando. (...) tive que dar outra volta e acabei consertando, deixando mais bonito (...). Uma vez eu pintei um quadro de uma menina que diz ser bruxa. Ela queria um quadro e tal. Eu fiz, mas quando o quadro tava pronto, mas pronto. O quadro pronto só faltava passar verniz. Limpei a pistola, e quando fui aplicar o verniz, um pingo de tinta preto no nariz. Um senhor pingou. O que eu

fiz? Eu peguei o nariz dela e botei uma borboleta. Depois coloquei outra. Ela era uma bruxa e ela amou. Cheguei e falei: eu fiz uma surpresa pra ti, se tu não gostou avisa. Como tu tem essa pegada de blair. Aí quando eu mostrei, e ela... cara que lindo. (...) poderia ter sido pior, ela poderia não ter gostado das borboletas, mas menos ainda ela teria gostado de um pingo no nariz (Ricardo).

Assim como a segunda característica da inteligência prática se faz presente na fala de Ricardo, percebe-se a presença da quarta característica dessa inteligência, na medida em que o potencial criador do artista incorpora a astúcia, engenhosidade e inventividade no desenvolvimento de situações que subvertem a prescrição para dar conta do real, ou da situação imprevista que se fez presente.

Outros fatos destacados e que foram identificados nos casos estudados, no que tange à inteligência prática, podem ser relacionados à ocorrência de imprevistos e importância de experiências prévias, (DEJOURS, 2012a; MENDES, 2007). Conforme já mencionado, a inteligência prática é mobilizada quando os trabalhadores, ao vivenciarem o real do trabalho superam as prescrições, na tentativa de superar os limites da organização do trabalho e lidar com imprevistos.

A compreensão de que o trabalho artístico é marcado pela presença de situações imprevistas é unânime entre os sujeitos desta pesquisa, bem como o entendimento de que para lidar com essas situações, de maneira a evitar ou diminuir a percepção de algo diferente do planejado e/ou de erros, por parte do público exige técnica, experiência e amadurecimento profissional. Nesse sentido, destaca-se a fala de Equilibrista e de Ricardo acerca dessa situação.

Em eventos mais formais que têm coreografia pronta, acontece às vezes de dar um branco. Isso é uma coisa de saber lidar e não deixar gerar muito desconforto. Porque aquele um segundo que tu ficou ali sem saber o que fazer, parece que demora meia hora. (...). Isso é questão de amadurecimento. Quanto mais tu vai passando, mais tu vai aprendendo. Porque mesmo que tu faça a mesma coreografia, no mesmo teatro, nunca é a mesma sensação. Tu tá sempre com um sentimento diferente, tem que aprender a lidar com o que tá sentindo naquele momento (Equilibrista).

A base do improviso é agir rápido, mas por incrível que pareça quando acontece uma coisa

dessa eu já armazeno vários dados na minha cabeça. Fica na minha mente em outra situação como eu agiria. Umas coisas loucas sabe?! Ó aqui eu agiria assim. (...) pra tu ter uma ideia o improviso é muito bacana, vou dar uma olhadinha na música pra ver qual o cara improvisou, já vou te dizer, ele ensaiou tanto para improvisar. Quanto mais tu treina é um ensaio para o improviso, e tu usa na verdade é tua experiência para o improviso. Se tu usa a tua experiência para improvisar, tu ensaias o improviso, é o que eu faço (Ricardo).

Dejours (2008b), ao explicitar a primeira característica da inteligência prática, refere que muitas das necessidades de ajustes no trabalho acabam sendo informadas primeiramente ao trabalhador por sua percepção corporal. Um cheiro, um barulho, um sinal visual e/ou uma vibração, podem colocar o sujeito em alerta, para que por intermédio de uma situação vivida, possam identificar tais situações como desajustes que necessitam de correção. Essa característica pode ser exemplificada por meio de uma situação descrita por Luiz.

Segundo o artista, apresentar peças teatrais em ruas é algo complexo e que faz com que os integrantes do grupo de teatro fiquem alertas a quaisquer possibilidades de interferência externa, devido as diversas vezes que suas apresentações foram interrompidas ou sofreram interferências externas. Diante disso, Luiz relatou que em uma de suas apresentações realizadas em uma rua da grande Florianópolis, cujo terreno era irregular e com pavimento de paralelepípedo, um sujeito sob o efeito do álcool começou a se aproximar.

Fato que não ocorrera pela primeira vez, em outras ocasiões pessoas sob efeito do álcool, já haviam entrado no meio de apresentações e causado certo tumulto. Então, frente à aproximação daquele sujeito, o diretor da peça, observando as artistas que estavam se apresentando com pernas de pau, foi em direção a ele, puxando-o para fora da cena e evitando que o sujeito alcoolizado fosse de encontro às artistas. Apesar de ocorrer em um curto espaço de tempo, a ação do diretor, diante de um sinal visual, que remeteu a uma situação vivida, evitou que um acidente acontecesse.

Além do uso da inteligência prática, percebeu-se a existência de um espaço público de discussão, e de relações de cooperação, no cotidiano dos protagonistas desta investigação. No entanto, destaca-se que a existência e manutenção de um espaço público de discussão, bem como das relações de cooperação no trabalho desses artistas, ocorrem de

maneira variada. Para a psicodinâmica, o espaço público de discussão é considerado como um espaço à fala constituído pelos trabalhadores para auto expressão, autenticidade, e relação de equidade entre aquele que fala e aquele que escuta (MENDES, 2007b). Quando há a manutenção do espaço público de discussão, viabiliza-se a construção de relações baseadas na confiança e na cooperação entre os pares, constituindo, dessa forma, um espaço onde o trabalhador pode repensar seu trabalho ao falar sobre ele, interpretá-lo, e modificá-lo para que possa transformar situações adoecedoras (MERLO *et al.*, 2013).

Salienta-se que mesmo nos casos cujos trabalhos dos artistas possuem uma maior abertura para discussões relativas à atividade desempenhada, não foi observado a existência de um espaço público de discussão enquanto espaço de deliberação ou espaço político de organização coletiva. Em outras palavras, com base no conteúdo verbal expresso pelos artistas, pode-se observar que apesar de existir em alguns momentos, um espaço para discussões pertinentes à maneira de executar as atividades de trabalho, não foi possível perceber a existência de um espaço onde o artista, enquanto trabalhador, possa repensar seu trabalho ao falar sobre ele, interpretá-lo e modificá-lo na busca da ressignificação de situações sofríveis.

Este fato que pode ser deletério à saúde desses trabalhadores, pois no espaço de discussão é possível que a palavra circule sem represálias. Tendo em vista, que este espaço possibilita a convivência, resgata os vínculos afetivos, a solidariedade e a cooperação entre os trabalhadores, permitindo assim a construção de um coletivo de trabalho que pode avançar rumo à mobilização coletiva e à construção da saúde mental no trabalho (MERLO *et al.*, 2013).

Quando os trabalhadores não possuem um espaço para discutir aspectos relacionados ao seu trabalho, compartilhando das ações estratégicas de mediação frente às adversidades, ou quando não são reconhecidos como sujeitos que podem intervir nas práticas laborais, eles acabam sendo levados a um embotamento emocional (MERLO *et al.*, 2013; MENDES, 2007b), de tal modo, quando se impossibilita o estabelecimento de um espaço público de discussão, inviabiliza-se não só a subversão do sofrimento em prazer por meio da utilização desse elemento da categoria mobilização subjetiva, mas também dos elementos cooperação e reconhecimento.

Com base no conteúdo trazido pelos artistas, pode-se inferir que a presença de algumas circunstâncias, podem dificultar a existência e manutenção de um espaço público de discussão, enquanto um espaço de organização política, e das relações de cooperação, a saber: trabalhos

temporários, realizar atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo, e existência de uma convivência conflituosa entre artistas de grupos ou bandas diferentes.

Destaca-se também, que enquanto profissionais das artes, os sujeitos desta pesquisa, acreditam que a existência de uma certa tensão proveniente do ambiente de competições, busca por espaço e destaque em eventos, dificulta a organização dos artistas para debaterem questões pertinentes ao trabalho e ao contexto de trabalho em que estão inseridos. Esta circunstância tende a apresentar reflexos negativos, na busca por mudanças e melhorias das condições de trabalho a que estão submetidos. Nesse sentido, destaca-se a fala de Luiz:

(...) a gente tem uma parceria com alguns artistas que são amigos, parceiros, que já apresentaram aqui algumas vezes e que a gente pode contar. Mas a gente sabe que tem outras pessoas que não fazem questão de vir aqui. (...) As pessoas que estão há mais tempo assim conseguem ver mais certa competitividade. Eu vejo desunião, até um pouco da nossa parte. (...) e existem esses grupinhos, eu considero isso ruim. Porque querendo ou não, a gente já viu alguns exemplos no Estado de coletivos que se reuniram e conseguiram se fortalecer no local. Eu sei que chegou até mim sobre pessoal de Itajaí, Joinville e Concórdia. Eles se juntaram e estão fazendo acontecer lá. Aqui é difícil, aqui não acontece, não acontece mesmo. Aqui tem duas universidades que têm grupos dos cursos de teatro, de artes cênicas. Temos duas universidades e todo ano surgem novos profissionais no mercado. Aí criam mais grupos com seus amigos da universidade. Não vejo a possibilidade de haver uma grande união no momento (Luiz).

Ainda em relação à manutenção de um espaço público de discussão, enquanto espaço de organização política, destaca-se o conteúdo trazido à luz por Equilibrista. Equilibrista refere que com a instituição em 2014 do o Fórum Setorial Permanente de Dança da grande Florianópolis, houve uma maior organização política entre profissionais da dança. Apesar de haver, segundo a artista, certa dificuldade para organização política dos profissionais da dança, a extinção provisória do MinC no início do governo Temer, acabou impulsionando um maior fortalecimento do Fórum Setorial de Dança. De maneira geral, para

Equilibrista, a organização de artistas da dança, ainda não é considerada satisfatória, mas tem sido fortalecida nos últimos meses.

Equilibrista elucida ainda, que há necessidade de maior engajamento e organização política dos artistas, em relação ao seu contexto de trabalho, de maneira a reafirmar sua atividade enquanto um trabalho e buscar condições de trabalho adequadas. Salienta-se que as questões trazidas à luz por Equilibrista, bem como a análise realizada, podem corroborar o questionamento realizado por Banks, Gill e Taylor (2013). Os autores questionam, a respeito de um possível desenraizamento político dos artistas em relação ao seu trabalho.

Parece haver, na esfera artística, uma tendência à existência de laços de cooperação e uma maior possibilidade de manutenção de um espaço de discussão, entre membros de um mesmo grupo ou banda. Todavia, a busca por destaque na esfera artística, entre diferentes grupos de artistas, tende a apresentar um comportamento individualista. Ressalta-se que tal individualismo, pode ocasionar efeitos deletérios sobre a saúde do trabalhador.

Segundo Sant'Anna (2013), fazer o caminho de volta, em prol do coletivismo, resgatando os elos da cooperação entre os trabalhadores, viabiliza a potência e a vida contida na própria cooperação. Essa cooperação supõe valorização e reconhecimento do esforço de cada um em participar de um coletivo diante do trabalho realizado, e da marca pessoal, fortificando a identidade psicológica e social, produzindo assim, ações com mais poder de transformação do que ações individuais (MENDES, 2007b).

A cooperação repousa na base coletiva, e na vontade de trabalhar junto e construir uma obra comum (SANT'ANNA, 2013; DEJOURS, 2012b; MENDES, 2007b). Caracteriza-se pela convergência das contribuições de cada trabalhador e nas relações de interdependência. Com base nela, erros e falhas individuais podem ser contornados ou minimizados para que o coletivo alcance um desempenho superior aos resultados individuais, pela articulação de talentos específicos, integração das diferenças individuais e a criatividade de cada trabalhador (MENDES, 2007b). A cooperação exige ligações de civilidade e de convivência, contudo, quando reduzida, imprime efeitos deletérios aos trabalhadores (DEJOURS, 2012b).

Conforme destacado anteriormente, não é possível perceber a existência de relações de cooperação em todos os trabalhos desempenhados pelos artistas, exceto no caso de Luiz, em que o artista de teatro e seus colegas tentam manter, tanto no centro cultural quanto no grupo de teatro, práticas organizacionais associadas a um estilo de gestão

mais horizontalizado, como: tomada de decisão, planejamento e divisão de tarefas realizados coletivamente.

Apesar de não ser possível perceber a existência de relações de cooperação em todos os trabalhos desempenhados pelos protagonistas deste estudo, pode-se realizar uma reflexão sobre o julgamento da beleza – conceito utilizado pela psicodinâmica do trabalho e que será detalhado a seguir –, para compreender o modo as relações de cooperação e a mobilização subjetiva, implicados no trabalho coletivo dos artistas em questão (SEGNINI, 2010).

O julgamento é uma das formas de retribuição, na qual o trabalho desenvolvido deve passar, para que seu reconhecimento possua eficiência simbólica. Em outras palavras, o reconhecimento de um trabalho desenvolvido, para ter eficiência simbólica, passa por julgamentos. O julgamento por sua vez, assume duas formas: o julgamento da beleza; e o julgamento da utilidade (LIMA, 2013; DEJOURS, 2008b, 2012b).

O julgamento de utilidade diz respeito à utilidade econômica, técnica ou social do trabalho feito pelo sujeito. Nesse julgamento, é proferida uma avaliação sobre a qualidade do trabalho efetuado, sobretudo, verticalmente por superiores hierárquicos, e eventualmente, por clientes (LIMA, 2013; DEJOURS, 2008b, 2012b). Esse tipo de julgamento, confere ao trabalhador sua afirmação na esfera do trabalho (LIMA, 2013).

O julgamento da beleza diz respeito a termos principalmente estéticos (DEJOURS, 2012b), e é proferido geralmente pela linha horizontal (LIMA, 2013). Este julgamento “só pode ser proferido por aqueles que conhecem a fundo o trabalho, os colegas, os pares”. Ele credencia um retorno de pertencimento a um coletivo (DEJOURS, 2012b, p.40), pode possibilitar o reconhecimento de uma identidade singular (LIMA, 2013), e decompõe-se em dois níveis, a saber: julgamento da conformidade e julgamento da originalidade (DEJOURS, 2008b; LIMA, 2013).

O julgamento da conformidade, como um dos níveis do julgamento da beleza, é um julgamento muito mais severo e exigente que o julgamento da utilidade, tendo em vista que não é proferido por hierarquias ou clientes, mas sim por aqueles que conhecem a fundo o trabalho realizado, os pares. Assim, o sujeito é reconhecido como possuidor das qualidades e saber-fazer daqueles que constituem o coletivo de trabalho, equipe, ou comunidade de pertença. O segundo nível, diz respeito ao julgamento da originalidade, trata-se de ir além das qualidades comuns. Há aqui um julgamento tão preciso, que é possível reconhecer o

seu autor, pela observação de seu trabalho (DEJOURS, 2008b; LIMA, 2013).

De acordo com Dejours (1999, p. 158), toda criação pressupõe a confrontação entre aquele que criou e seus pares. De maneira geral, mesmo um artista isolado em seu ateliê, tende a possuir o desejo de conhecer o julgamento de outros artistas, tendo em vista, que não há como o criador omitir-se das relações sociais de trabalho. Desse modo, destaca-se que com base no conteúdo trazido pelos artistas, pode-se inferir que que o reconhecimento de um trabalho desenvolvido – que ocorre por meio dos julgamentos –, tende a se constituir como um desejo dos artistas.

O desejo de reconhecimento de um trabalho desenvolvido, não deve ser considerado exclusividade dos artistas, pois ao oferecer uma contribuição à organização ou ao contratante, todos os trabalhadores tendem a desejar receber uma retribuição de natureza simbólica, que conforme destacado anteriormente, para ter eficiência passa por julgamentos. Ressalta-se que o trabalho, além de ser considerado um emprego, algo que pode ser um meio de subsistência e que dá acesso a alguma forma de inserção social, também é um local onde se dá a busca identitária, que impulsiona o sujeito, a fazer com que suas singularidades sejam reconhecidas por meio de suas práticas. (DEJOURS, 2012b).

Nota-se que os artistas participantes deste estudo, de maneira geral, atribuem maior relevância ao julgamento de seus pares, do que de superiores hierárquicos e clientes. Nesse sentido, destaca-se o caso de Fernando, quando indagado a respeito do reconhecimento de seu trabalho, o artista refere o seguinte: *“ele é reconhecido pela parte que é para ser reconhecido.”* Percebe-se assim, que Fernando atribui grande relevância ao reconhecimento de seu trabalho, quando proveniente de seus pares.

Assim como o artista não pode omitir-se das relações sociais de seu trabalho, e evitar o julgamento a respeito do trabalho por ele desenvolvido, Dejours (1999) elucida que o mesmo, não pode escapar das relações de mercado. Dessa maneira, além de expor-se e de desejar o julgamento de outros artistas, “o artista expõe-se ao público (...)”. Assim como os pares, o público profere julgamentos ao trabalho do artista.

Discussões pertinentes aos julgamentos proferidos pelo público, ao trabalho desenvolvido pelos artistas, quando relacionados à Teoria Psicodinâmica do Trabalho, podem assumir um caráter conflitante, por diferentes aspectos. Lima (2009) afirma acreditar ser possível relacionar os julgamentos emitidos pelo público de teatro ao julgamento estético. Todavia, para o autor, esse julgamento é considerado limitado, tendo em vista que o público não conhece a fundo todo o trabalho e preparação realizados pelo ator de teatro, desde a concepção até a apresentação de

uma peça. Alvarenga (2013) refere que o público avalia a atividade do músico de orquestra, tanto pela utilidade quanto pelo belo, mas que há um maior reconhecimento da beleza do trabalho do músico do que por sua utilidade.

Nesse sentido, com base no referencial teórico trazido neste estudo, bem como nos casos analisados, acredita-se que não é possível, ao público, emitir um julgamento estético a respeito do trabalho do artista, tendo em vista, que ele não possui a compreensão do saber fazer que envolve a criação artística. A partir desse ponto de vista, pode-se destacar o caso de Equilibrista; a artista iniciou na dança quando criança, atualmente com 25 anos de idade, possui 20 anos de experiência na área artística. De acordo com a artista, na maior parte das vezes, quem assiste às suas apresentações não compreende o trabalho que existe por traz delas. Frente a tal situação, a artista refere atribuir relevância ao reconhecimento do seu trabalho quando proveniente de outros artistas que conhecem a sua trajetória na dança.

A circunstância exposta por Equilibrista, para expressar a importância de se conhecer o saber fazer e a história do artista para a compreensão da obra de arte, e do todo o trabalho por ela envolto, relembra um diálogo entre Hoffmann e Gottlieb, em uma novela escrita por Alexandre Dumas, intitulada de “A Mulher da Gargantilha de Veludo”. No referido diálogo, o maestro Gottlieb fala a Hoffmann a respeito de viagens realizadas na sua mocidade e que lhe possibilitaram conhecer aos compositores italianos Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa. Ao ouvir isso, Hoffmann refere caso Gottlieb não tivesse conhecido tais compositores, não seria impossibilitado de conhecer suas obras. Então Gottlieb lhe indaga:

Mas o que é conhecer a obra sem o artista? É conhecer a alma sem o corpo. A obra é o espectro, a aparição, é o que resta de nós após a morte. Mas, note bem, o corpo é o que viveu. Você jamais compreenderá inteiramente a obra de um homem se não conhecer o próprio homem (Dumas, 2012, p.210).

Nesse sentido, infere-se que, de maneira geral, o público profere julgamentos relativos à utilidade do trabalho artístico, mesmo quando concernentes à estética. Todavia, há algumas ressalvas a serem feitas no que concerne à tal utilidade. A partir do princípio que o julgamento da utilidade marca uma atividade socialmente valorizada e aceita como trabalho, encontra-se dificuldades em relacionar essa circunstância aos casos estudados, visto que todos os sujeitos participantes deste estudo,

referiram que há uma tendência de não compreensão do fazer artístico como um trabalho, pela sociedade em geral. Acredita-se que ao proferir um julgamento, o público relaciona a utilidade da criação à satisfação de seus desejos – ainda que de maneira inconsciente e que podem incluir a apreciação da criação artística –, ou de suas necessidades, e nem sempre a utilidade social ou o desenvolvimento de uma atividade socialmente aceitável enquanto trabalho.

No que concerne ao desejo, há que se salientar, que em um trabalho cujo resultado é a produção estética, o reconhecimento pelo belo e a apreciação de obras de arte, também podem estar relacionados à satisfação dos desejos, daqueles que com elas se deleitam, e não necessariamente compreensão do saber fazer que as envolvem. Para tal reflexão, utiliza-se um trecho dos escritos de Freud, denominado de “O interesse da Psicanálise do ponto de vista da ciência estética”.

No exercício de uma arte vê-se mais uma vez uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados — em primeiro lugar, do próprio artista e, subsequentemente, de sua assistência ou espectadores (FREUD, 1996c, p.188).

Nesse ponto de vista, destaca-se o comentário de Equilibrista, a respeito do início de sua carreira enquanto profissional da dança na dança:

Por muito tempo até meus pais, por eu dançar desde pequena, desde os cinco anos, eles sempre falavam, “a dança não dá dinheiro”, “se tu dançar não tem como tu te sustentar depois”, “a dança é só um hobby”. Até por isso eu fui crescendo com a ideia de que a dança não era uma profissão, sabe? E aí depois que eu comecei a dar aula que eu vi que dá de conseguir alguma coisa com isso, sabe? E tem muito, ainda hoje, essa dificuldade de se ver a arte, a dança, como um trabalho mesmo. Até os pais de alunos meus quando sabem que eu tô fazendo arquitetura, eles falam, “é, tem que ter alguma outra coisa, não dá para ficar só na dança e tal”. É uma situação em que as pessoas ainda estão muito acostumadas com esse pensamento (Equilibrista).

Com base na fala de Equilibrista, pode-se perceber que até a artista, por influência do espaço que seus pais acreditavam que a dança poderia ocupar em sua vida, não relacionava a atividade artística, ou a dança, como uma de atividade profissional. Inicialmente a dança entrou na vida de Equilibrista, por indicação médica, como uma possibilidade de auxiliar na melhora de uma condição física e posteriormente tornou-se um

hobby. No entanto, após a melhora do quadro físico que influenciava em sua postura e maneira de andar, e consequente satisfação da necessidade que impulsionou seus pais a lhe matricular em uma escola de dança, os pais de Equilibrista, passaram a lhe falar constantemente que a dança deveria permanecer como um *hobby*.

Assim como aconteceu com Equilibrista enquanto criança, muitos de seus alunos infanto-juvenis, entram na dança por influência dos pais. Esses por sua vez, ao matricularem seus filhos em uma escola de dança, costumam possuir algum desejo ou necessidade que esperam que seja satisfeita. Alguns esperam que a dança possa satisfazer alguma necessidade relativa à capacidade de seus filhos se expressarem, outros esperam que auxilie na melhora da coordenação motora, autoestima e capacidade de memorização. Todavia, quando tais necessidades são satisfeitas, frequentemente há uma repetição do discurso de que a dança deve ser vista apenas como um *hobby*, e não como uma possibilidade de trabalho. Conforme Equilibrista, os pais de seus alunos quando descobrem que ela cursa arquitetura, costumam utilizá-la como um exemplo, afirmando que não há como pensar em ficar exclusivamente na dança.

Ressalta-se ainda, que a não compreensão do fazer artístico como um trabalho, pela sociedade em geral, bem como do saber fazer que envolve a obra, podem ser associadas aos comentários dos demais participantes deste estudo em relação ao reconhecimento do público, e ao destaque concedido ao reconhecimento proveniente de seus pares.

Após realizar a discussão a respeito do julgamento da beleza do trabalho do artista, cabe retomar a reflexão a respeito de como tal julgamento pode auxiliar na compreensão das relações de cooperação e da mobilização subjetiva, implicados no trabalho coletivo dos sujeitos participantes desta investigação. Nos casos estudados, nas situações em que o reconhecimento se fez presente, a partir do julgamento da beleza, foi possível perceber a existência de relações de cooperação, maior facilidade para a manutenção de um espaço de discussão, bem como a legitimação de ações concernentes ao uso da inteligência prática, entre os sujeitos deste estudo e seus pares. Circunstância, que está em consonância com a relação estabelecida por Dejours (2012b), entre cooperação e reconhecimento da beleza de um trabalho. Dejours (2012b) discorre que o reconhecimento dos pares sobre o fazer, possibilita o respeito e a manutenção de relações de cooperação entre os sujeitos, inclusive entre aqueles que não se tem empatia, ou se sente algum tipo de aversão.

Nesse sentido, resgata-se a fala de Luiz referente à relação estabelecida entre os integrantes do centro cultural:

(...) nós estamos num ambiente de trabalho muito bom, por mais que tenhamos momentos de desentendimento, momentos de depressão, momentos de raiva, passa, sabe?! (...) (...) nós temos uma relação muito interessante aqui dentro, muito boa. (...). Nós somos um coletivo, nós não trabalhamos com chefe, nós não respondemos a ninguém ao mesmo tempo respondemos a todos, né?! (...) (Luiz).

Destaca-se também, o caso de Fernando, de acordo com o artista, seu trabalho na banda de sertanejo, tende a ser reconhecido por seus pares. Nessa banda, há maior espaço de discussão do que em outros trabalhos por ele realizados, e que pode ser caracterizado por um espaço à fala, onde a cooperação se faz presente. Nas palavras de Fernando:

A gente conversa, compartilha ideia no WhatsApp. Alguém grava uma coisa uma hora e fala que acha legal fazer isso aqui. Já deixa salvo para não esquecer. Uso muito o celular para isso. Eu sempre gostei de poder fazer isso. Até porque eu tenho uma bagagem grande nisso. Eu escuto muita coisa diferente. Eu escuto, aí sei que esse vem daqui, e essa pegou daí pegou influência lá daquela banda e tal. Eu gosto de compartilhar isso, e eles já se ligaram nisso. Então quando eles precisam de alguma coisa, vem perguntar para mim e é muito saudável, assim, a nossa relação (Fernando).

Nos casos de Luiz e Fernando, bem como nos casos dos demais sujeitos deste estudo, nas atividades em que cooperação se faz presente, a mesma pode ser observada através da admiração mútua entre os artistas, ao se reconhecerem como profissionais competentes da esfera artística. Além do reconhecimento existente entre tais artistas, foi possível observar a existência de uma intensa troca de saberes durante o processo de trabalho, bem como de apoio e de um espaço para conversas sobre a melhor maneira de executar seu trabalho.

Apesar de se perceber que o julgamento da beleza de um trabalho tende a auxiliar na existência e manutenção de relações de cooperação entre os pares, bem como na mobilização subjetiva do coletivo de trabalho, observou-se que a tensão decorrente do ambiente de competições, busca por espaço e destaque em eventos, também dificulta o reconhecimento da beleza do trabalho do outro artista e/ou grupo. Fato que tende a tolher a existência de relações de cooperação, manutenção de um espaço de discussão, bem como a legitimação de ações referentes ao uso da inteligência prática, entre artistas de diferentes grupos.

No que concerne às vivências de prazer em seu trabalho, salienta-se que para os protagonistas deste estudo, de maneira geral, o prazer no trabalho artístico pode ser relacionado: ao reconhecimento pelo trabalho desenvolvido; ao fato de exercer a profissão de livre escolha; ao processo de criação; liberdade para criar; experiências exitosas diante de circunstâncias imprevistas.

Apesar de referirem que o reconhecimento proveniente do público pode ser relacionado ao prazer em seu trabalho, para os sujeitos participantes deste estudo, há uma maior vivência de prazer, quando esse é advindo de seus pares. Acredita-se que a circunstância anteriormente descrita, reitere a importância concedida ao reconhecimento enquanto retribuição simbólica, na construção da identidade do trabalhador, e para a busca de equilíbrio psíquico. (DEJOURS, 2012b).

De acordo com Mendes e Araújo (2012), tanto a presença do reconhecimento pode ser relacionada ao prazer no trabalho, quanto sua ausência à vivência de sofrimento. Ressalta-se que quando há condições para que os trabalhadores vivenciem o reconhecimento, assim como possam fazer uso da inteligência prática, do espaço de discussão e das relações de cooperação, mesmo em ambientes precarizados, a vivência de prazer no trabalho torna-se possível de ser alcançada. Tais elementos, alimentam o prazer tanto direta, quanto indiretamente. Logo, permitem de um lado a expansão e engajamento da subjetividade – que significa ter o trabalho como um local de investimento pulsional, de ressonância simbólica e sublimação – e de outro, são constituintes da subversão do sofrimento em prazer (MENDES, 2007b).

De acordo com Freud (2011), a atividade humana percorre duas direções: a busca pelo prazer e evitação do desprazer ou sofrimento. Desse modo, o prazer pode ser relacionado à satisfação de desejos apresentados pelo sujeito, podendo ser considerado uma manifestação ocasional, tendo vista as contraposições impostas pela civilização. Partindo da concepção Freudiana, Alderson (2004, p.254) vislumbra que, “o prazer no trabalho se refere ao estado de bem-estar psíquico que o trabalhador conhece quando, seu trabalho satisfaz seus desejos de reconhecimento, permitindo-lhe assim construir sua identidade”.

No que concerne à vivência de prazer decorrente do fato de exercer a profissão de livre escolha, a partir da relação entre a atividade profissional e sublimação, Freud (2011) salienta

A atividade profissional traz particular satisfação quando é escolhida livremente, isto é, quando permite tornar úteis, através da sublimação, pendoros existentes, impulsos instintuais

subsistentes ou constitucionalmente reforçados. E, no entanto, o trabalho não é muito apreciado como via para a felicidade. As pessoas não se lançam a ele como possibilidades de gratificação. A imensa maioria dos homens trabalha apenas pela necessidade e graves problemas sociais derivam dessa natural aversão humana ao trabalho (FREUD, 2011, p. 24).

Com base no conteúdo trazido à luz por Freud (2011), há que se considerar que o trabalho se constitui como uma possibilidade de vivenciar tanto prazer quanto sofrimento. Todavia, a vivência de cada um deles pode ser relacionada à satisfação dos desejos inconscientes de cada sujeito. Quando a atividade profissional é aquela de livre escolha do sujeito, por meio da sublimação, ela pode se constituir como uma fonte de satisfação, mas conforme o autor, nem todos percebem o trabalho como uma via para a felicidade ou uma possibilidade de gratificação. Para Freud (2011), a atividade artística, se livremente escolhida, trata-se de uma das principais atividades de trabalho, que por meio da sublimação, pode constituir-se como uma via de satisfação.

Nesse sentido, destaca-se as falas de Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo, nas quais pode-se associar o fato de trabalhar na profissão de livre escolha a uma possibilidade de vivenciar prazer em seus trabalhos:

(...) a área artística é uma área que proporciona a expressão, seja individual ou em grupo. É uma área onde pessoas estão ali se expressando através da arte da maneira delas, independente da linguagem escolhida, seja teatro, dança ou escultura, ela se expressa como quiser. Eu gosto muito disso, (...). Essa liberdade de expressão me faz gostar muito de trabalhar aqui. (...). (...) esse é o emprego que eu quero ter, eu tô no emprego dos meus sonhos (Luiz).

Eu trabalho na dança exatamente pelo prazer. A dança me traz um processo de me deixar conhecer melhor, de autoconhecimento, de buscar quebrar um pouco a minha ansiedade (...). A possibilidade de trabalhar na arte me possibilita um melhor movimento comigo, assim psicologicamente. (...) não sei se eu fazendo outro trabalho teria o mesmo prazer (Equilibrista).

É que trabalhar com arte é meio difícil de explicar assim, meio que mexe com o bem-estar, a alma. O pessoal que costuma comentar isso, só que é difícil descrever e eu sinto algo muito bom assim, em relação a isso. Tipo, não dá pra descrever muito, mas me realiza muito. Me sinto mais forte, é algo que só quem passa consegue sentir, mas é algo muito bom, acho que esse é o combustível fundamental assim pra continuar e viver da arte. (...) sinto prazer porque estou na minha área (Fernando).

O meu trabalho é a minha paz. O trabalho é o inferno de muita gente, e pra mim ... é a minha paz. Dá vontade de perguntar: “Tu só trabalha? Tu não faz arte? (Ricardo).

Assim como trabalhar na profissão de livre escolha, o processo de criação e a liberdade para criar, são apontados pelos sujeitos deste estudo como possibilidades de vivenciar prazer em seu trabalho. De acordo com Trevisan (1978), o processo de criação ou o que algumas pessoas chamam de inspiração artística coincide como uma excitação psíquica. Tal excitação psíquica, por meio da libertação de emoções e de uma intensificação da sublimação, permite ao artista, atribuir um significado a um objeto criado (READ, 1968). Nesse sentido, ao criar, por intermédio da libertação de emoções e da intensificação da sublimação, o artista é capaz de vivenciar prazer em seu trabalho (FREUD, 2011). Todavia, o prazer vivenciado pelo artista ao criar, deve ser considerado intimamente relacionado à liberdade para dar corpo às suas fantasias infantis, permitindo que o artista, por meio da criação de uma obra de arte, consiga apaziguar desejos não gratificados (FREUD, 1996c, 2011)

Com o intuito de corroborar a visão freudiana, no que concerne à possibilidade de o artista vivenciar prazer por meio da criação artística, destaca-se, algumas falas. Salienta-se que por pertencerem a distintas áreas da esfera artística, o processo de criação e a liberdade para criar são associados, por cada artista, a questões distintas, que foram detalhadamente tratadas no capítulo anterior, tais como: realização de diferentes tipos de apresentações (contação de histórias, monólogos, peças teatrais, e etc.) em locais variados (teatros, praças, estradas, e etc.); presença de roteiros previamente elaborados, ou não; utilização de iluminação cênica artificial ou natural; escolha de músicas, temas, figurinos e cenários distintos; desenvolvimento de atividades condução

das aulas de dança; escolha de músicas; desenvolvimento de coreografias, figurinos e cenário; o uso da identidade musical; desenvolvimento de música autoral; e escolhas das músicas a serem tocadas; obras de arte; e espetáculos.

A parte da criação, quando me deixa mais livre, é o que eu mais gosto, é o que o artista mais gosta (...), é o que me motiva a continuar trabalhando na área (...). (...) quando dá a liberdade... Nossa! Quando dá liberdade.... Aí a arte começa a acontecer. Tem que ter liberdade. Se não tem liberdade. Se é uma coisa imposta. Nossa, acaba tu não criando sozinho. Porque quem te impôs é quem deu o primeiro passo pra criação. A criação da cópia é quando alguém te impõe. Quando tu tá livre, aí é a criação verdadeira (Ricardo).

(...) quando tu crias livremente, tipo, tu sai dali emocionado. Já chega até a chorar. Sei lá... é algo que tu tá transmitindo na hora, vem da alma (...). (...) esse lance de criar livremente é muito bom (Fernando).

Apesar de referirem que a vivência de prazer em seu trabalho está associada à liberdade para criar, ressalta-se que a mesma, de maneira geral, tende a variar conforme o trabalho a ser realizado. Observou-se também, que tal circunstância possui algumas singularidades em cada um dos casos estudados. Entre os sujeitos da pesquisa, Ricardo e Fernando, que trabalham exclusivamente na esfera artística há mais tempo que Equilibrista e Luiz, demonstraram possuir menor liberdade para criar.

Em conformidade com Ricardo, a relação comercial proveniente da necessidade de adequação de suas obras ao desejo do contratante e/ou cliente acabam por limitar a possibilidade de criar livremente:

Eu não costumo ter essa liberdade porque sou um artista comercial. Se eu quiser ter essa liberdade vou ter que fazer uma coleção inteira de quadros e montar uma exposição. Mas mesmo assim, para ter essa liberdade toda, tem que ser montado em grana e ser o próprio patrocinador. Quem tem patrocinador.... Eles dão o próprio tema.... Esse lado aqui vende, esse não vende. Isso não é liberdade. O cara tem liberdade pra ficar livre, preso no xadrez (Ricardo).

Para Fernando, a falta de liberdade para criar, em seu caso, pode ser associada à necessidade de adaptação às oportunidades de trabalho

que surgem e ao desejo do contratante e/ou cliente, que por sua vez, são fortalecidas pela dificuldade de sobrevivência, exclusivamente, a partir da arte.

Nesse sentido, salienta-se que nos casos de Luiz e Equilibrista, de maneira geral, pode haver uma maior liberdade para criar do que quando comparados a Ricardo e Fernando. No entanto, os artistas acreditam que ao vivenciarem uma liberdade um pouco maior, há um retorno financeiro menor do que seria necessário para que eles conseguissem se manter financeiramente sem auxílio dos pais e para que assim como Ricardo e Fernando, consigam realizar contribuições previdenciárias. Cabe destacar que, Equilibrista e Luiz residem com seus pais, não são casados, e que trabalham exclusivamente na arte, há no máximo 5 anos. Diante dessa situação, os dois artistas afirmam questionar-se frequentemente a respeito da possibilidade de uma maior adequação de sua arte às oportunidades de trabalho e/ou ao desejo do mercado, na figura de clientes, público e no caso de Equilibrista, de jurados dos eventos de dança.

Outra circunstância apontada pelos artistas participantes deste estudo, como possibilidade de vivenciar prazer em seus trabalhos, trata-se da existência de experiências exitosas diante de situações imprevistas. Frente ao exposto, pode-se citar as falas em que Fernando e Equilibrista, descrevem como se sentem após vivenciar tais experiências:

Isso me motiva mais. É ainda mais lenha na fogueira. Porque tu vê “nossa, tipo, evolui. Como eu tô preparado”. Isso é bem mais recompensador, do que se tivesse desistido. E vários já desistiram, com essas coisinhas de acontecer imprevistos. Isso é um divisor de águas (Fernando).

Passar por aquele momento de enfrentar o público e improvisar, de dar branco e de ter que se virar na hora, é um prazer muito grande (Equilibrista).

Apesar de relatarem que situações imprevistas, como as mencionadas anteriormente, sejam frequentes no cotidiano do artista, eles elucidam que conseguir contornar a situação de modo, a minimizar ou evitar a percepção de algo diferente do esperado e/ou de erros, por parte do contratante, cliente, e/ou público, é algo que exige experiência e habilidade no que se faz. Assim, acreditam que possuir experiências exitosas frente às situações imprevistas, são possibilidades de vivenciar prazer em seu trabalho.

6.3 SOFRIMENTO, DEFESAS E PATOLOGIAS

Neste tópico, buscar-se-á finalizar a Análise Psicodinâmica do Trabalho. Dessa maneira, considera-se como foco deste tópico o eixo III da APDT. O eixo III é denominado de Sofrimento, Defesas e Patologias, e corresponde aos respectivos temas: Sofrimento patogênico; Defesas, incluindo-se as estratégias de defesas individuais e coletivas, bem como o seu modo de manifestação; e Patologias. No que concerne ao sofrimento, ressalta-se que tratar-se-á aqui do sofrimento criativo. Em relação às estratégias de defesa, vale salientar que abordar-se-á as individuais, tendo em vista que não foram realizadas entrevistas coletivas, e que os sujeitos desta pesquisa trabalham em distintas áreas da esfera artística.

Para Freud (2011), a atividade humana percorre duas direções: a busca pelo prazer e evitação do desprazer ou sofrimento. Assim, o sofrimento pode ser relacionado aos sentimentos desagradáveis provenientes da não satisfação dos desejos do sujeito. Freud (2011) elucida que o sofrimento ameaça o ser humano a partir de três direções: por intermédio do próprio corpo; pelo mundo externo; e partir de relacionamentos com os outros homens. Tal afirmação, possibilita que se compreenda o sofrimento, enquanto um sentimento originado a partir das relações que o sujeito estabelece com a realidade exterior.

Conforme Mendes (1995), o trabalho representa uma fonte de prazer ou de sofrimento ao sujeito, desde que condições externas venham a atender ou não à satisfação dos desejos inconscientes dos trabalhadores. Partindo de uma concepção freudiana, para Dejours (1992, p. 10), o sofrimento no trabalho existe quando a organização do trabalho entra em conflito com o funcionamento psíquico dos homens, "quando estão bloqueadas todas as possibilidades de adaptação entre a organização do trabalho e o desejo dos sujeitos".

Com base no conteúdo trazido à luz pelos participantes desta pesquisa e nas observações realizadas, percebe-se que de maneira geral, as vivências de sofrimento no trabalho do artista, podem ser relacionadas a situações como: não compreensão do fazer artístico como um trabalho, por parte da sociedade, em geral; ausência de vínculos formais de trabalho; inexistência ou pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; inseguranças financeiras; ausência de reconhecimento da beleza do trabalho desenvolvido; ritmo de trabalho intenso; e liberdade para criar limitada.

Conforme anteriormente explicitado, os quatro protagonistas deste estudo afirmaram que parece haver na sociedade, uma tendência à

não compreensão do fazer artístico enquanto trabalho, fato que é apontado por eles como uma das vivências de sofrimento em seu trabalho. Nesse sentido, destaca-se as falas de Fernando, Ricardo e Equilibrista:

Às vezes chega em algum lugar e precisa fazer um cadastro. Profissão? Músico. Tá, mas tu só faz isso? A pergunta clássica (Fernando).

De vez em quando alguém me pergunta: “Tu não fazes nada além de arte?” Ou “Tu pintas quadro? Mas tu não trabalhas? Não tens carteira assinada?” Dá vontade de perguntar: “Tu só trabalha? Tu não faz arte?” (Ricardo).

Eu falo para os professores da universidade, que eu trabalho com dança e por isso eu vou ter que faltar a próxima aula, eles falam: “tu vai lá dançar”. É uma coisa que me incomoda, sabe?! Fico chateada, assim. Realmente o nosso trabalho, não é visto como algo que tenha valor por ser algo prazeroso, e é um trabalho tanto quanto é outro trabalho (Equilibrista).

A partir de tais falas, acredita-se que a palavra trabalho, ainda tende a ser associada a algo penoso. Como diria Freud (2011), nem todos conseguem observar o potencial sublimatório que uma atividade profissional possui, circunstância, que dificulta a percepção do trabalho como uma via de satisfação. Assim, quando se observa a atividade artística, como uma atividade profissional com alto potencial sublimatório e que se constitui como uma possibilidade clara de vivenciar prazer, parece haver uma tendência à negação de que tal atividade possa ser considerada como um trabalho.

Salienta-se que as demais atividades profissionais, assim como o trabalho artístico, também podem ser entendidas como uma possibilidade de vivenciar prazer, bem como de se constituírem, por intermédio da sublimação como uma fonte de satisfação. Todavia, quando a atividade profissional de alguns é *hobby* para outros, e possui um grande potencial sublimatório, pode haver uma maior dificuldade na sua compreensão enquanto trabalho.

Além de não ser percebido por muitos como uma possibilidade de vivenciar prazer ou como uma fonte de satisfação, inúmeras pessoas percebem o trabalho como um emprego, ou uma atividade que proporciona retorno financeiro ao sujeito. O acesso ao emprego, por sua vez, acaba sendo compreendido como uma forma de inserção social e uma

condição de obtenção de certos direitos, incluindo-se o direito à proteção social e auxílio doença (DEJOURS, 2004a).

Ao refletir a respeito desta situação, percebe-se um afastamento da realidade enfrentada pelos artistas. Nesse sentido, acredita-se que à ausência de vínculos formais de trabalho, inexistência ou pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT, e a instabilidade financeira que permeiam a carreira do artista, também podem contribuir para a não compreensão do fazer artístico como um trabalho, pela sociedade, em geral, e para a vivência de sofrimento em seu trabalho por parte dos entrevistados.

Ressalta-se que a não compreensão da atividade artística enquanto trabalho, além de ser associada a vivência de sofrimento, pode ter um efeito deletério na saúde psíquica do trabalhador, bem como na construção da sua identidade. Desde a infância, como afirma Gaulejac (2014), cada sujeito é educado com um objetivo, a saber: tornar-se um ser empregável. Todavia, se a atividade desenvolvida por esse sujeito não é socialmente compreendida como trabalho, tal situação pode provocar efeitos prejudiciais à identidade desse sujeito.

Nesse sentido, destaca-se a fala a seguir:

(...). Gostaria desse tipo de coisa, poder pagar um plano de saúde, poder pensar que eu posso ter uma aposentadoria, que algum dia na vida ainda vou ter esses direitos que estão muito vinculados a garantia de uma qualidade de vida, uma vida que um humano merece, e que muitas vezes a gente não sabe se vai ter. (...) (Equilibrista).

Frente à ausência de vínculos formais de trabalho, inexistência ou pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT, a instabilidade financeira que permeiam a sua carreira, e à não compreensão de sua atividade como um trabalho, Equilibrista refere que gostaria de saber se algum dia na vida ela irá poder desfrutar de direitos, os quais todo ser humano, ou melhor, trabalhador deveria ter acesso. Com base na situação descrita, presume-se que quando um sujeito não usufrui ou não possui acesso direitos a direitos que deveriam ser garantidos a todo trabalhador, e sua atividade profissional não é entendida como trabalho, dificilmente ele será percebido como pertencente ao grupo dos que trabalham.

Não compreender a atividade artística enquanto trabalho, é não reconhecer o artista enquanto trabalhador, e tal relação não permanece neutra no que concerne à saúde mental de tais profissionais, pelo contrário, pode causar desestabilização psíquica. Para Dejours (2012b), o

reconhecimento enquanto simbólico e possibilitador da transformação do sofrimento em prazer, trata-se da identidade que deseja realizar-se, tendo em vista, que construção da identidade do trabalhador é mediada pela atividade de trabalho e perpassada pela dinâmica do reconhecimento (DEJOURS, 1993, 1999, 2012b). Nesse sentido, a presença de reconhecimento pode ser tanto uma possibilidade de vivenciar prazer no trabalho, proporcionando autorrealização ao trabalhador e auxiliando na construção de sua identidade, quanto a sua ausência, pode implicar na não subversão do sofrimento em prazer, viabilizando o surgimento de uma crise de identidade ou de outras patologias.

Destaca-se que o reconhecimento no trabalho artístico não deve ser associado, exclusivamente, a compreensão ou não de sua atividade enquanto trabalho – situação aqui entendida, como utilidade social atribuída ao trabalho artístico –, mas também à utilidade e beleza da obra criada. Segundo mencionado anteriormente, os protagonistas deste estudo, relacionam a ausência de reconhecimento às possibilidades de vivenciar sofrimento em seu trabalho. Percebe-se que mesmo quando não exposto de maneira clara, o desejo de reconhecimento de um trabalho desenvolvido se faz presente no cotidiano de tais artistas.

Nos casos estudados, foi possível a percepção da existência de reconhecimento entre os artistas e seus pares, por meio do julgamento da beleza de um trabalho. No entanto, observou-se também, que a tensão decorrente do ambiente de competições, busca por espaço e destaque em eventos, dificulta o reconhecimento da beleza do trabalho do outro artista e/ou grupo, e que pode ser relacionada a possibilidade de vivenciar sofrimento no trabalho artístico. Apesar de referirem que o reconhecimento proveniente do público pode ser relacionado ao sofrimento em seu trabalho, para os sujeitos participantes deste estudo, há uma maior vivência de sofrimento, quando não há reconhecimento advindo de outros artistas.

Outro fato apontado como possibilidade de vivenciar sofrimento no trabalho artístico é o ritmo de trabalho intenso. Frente a um contexto de trabalho que envolve situações como a ausência de vínculos formais de trabalho, de benefícios trabalhistas, e inseguranças financeiras, frequentemente, os artistas participantes deste estudo, desenvolvem projetos ou atividades com mais de um cliente ao mesmo tempo. Dessa maneira, em inúmeros momentos, tais artistas acabam intensificando seu ritmo de trabalho, fato que, principalmente, em datas próximas a eventos festivos, bem como a apresentações e/ou participações em eventos, lhes causam desgaste físico e psíquico.

Assim como o ritmo de trabalho intenso, a existência de uma liberdade de criação limitada, é outro aspecto apontado como fonte de sofrimento no trabalho artístico. Conforme outrora mencionado, pode-se perceber a existência de singularidades entre a limitação para criar em cada um dos casos estudados. Entre os sujeitos da pesquisa, Ricardo e Fernando, que trabalham exclusivamente na esfera artística há mais tempo que Equilibrista e Luiz, demonstraram possuir menor liberdade para criar.

Em conformidade com Ricardo, a relação comercial proveniente da necessidade de adequação de suas obras ao desejo do contratante e/ou cliente acabam por limitar a possibilidade de criar livremente. Assim, como Ricardo, Fernando elucida que devido à necessidade de retorno financeiro e o desejo de dedicar-se exclusivamente à música, o artista foi impulsionado à adaptar-se às oportunidades de trabalho que surgiam. Segundo Fernando, muitas vezes os artistas se submetem a trabalhos que podam a sua criatividade ou a condições de trabalho precárias, porque precisam sobreviver. De acordo com o artista, somente alguém com “*um nome forte*”, consegue ter uma atitude de maior resistência às condições anteriormente descritas, negando trabalhos que lhe exijam tal feito.

Enquanto professora de dança, à Equilibrista, é possibilitada uma maior liberdade no desenvolvimento de atividades e condução das aulas. Quando se trata de contratações de apresentações e de participações em eventos de dança, fatos como escolha de músicas, desenvolvimento de coreografias, figurinos e cenário, podem ser influenciados por circunstâncias externas. Apesar de tais fatos, Equilibrista afirma que o que mais limita suas criações e que lhe gera maior desconforto, é a forma como os eventos de dança realizam as avaliações das apresentações. Para a artista, os eventos de dança têm seguido uma lógica padronizada e comercial, inclusive nas avaliações das apresentações. Nesse sentido, Equilibrista refere que os grupos ou dançarinos que desejam alcançar melhores posições na classificação final e concorrer às premiações, devem reproduzir coreografias dentro um padrão existente para cada categoria da dança.

No caso de Luiz, a maior limitação à liberdade de criação em seu trabalho é decorrente da instabilidade financeira enfrentada tanto pelo grupo de teatro, quanto pelo centro cultural. Dessa maneira, Luiz e seus colegas de trabalho, têm estudado maneiras para aumentar o retorno financeiro do teatro e do centro cultural. No entanto, o artista acredita que um maior retorno financeiro, implicaria em uma maior limitação na liberdade de criação, tendo em vista, o caráter mais comercial das opções estudadas.

Diante do exposto, se faz necessário retomar o argumento de Dejours (1999), quando o autor afirma que o artista não pode escapar das relações de mercado. Ao se estabelecer relações mercantis entre o artista, o público e/ou o patrocinador, corre-se o risco de a arte passar a ser percebida como um meio de produção e a criação artística como um objeto de consumo, possibilitando que os desejos ou necessidades do patrocinador e do público, predominem sobre os desejos ou necessidades dos artistas. Desse modo, pode ocorrer a instalação do sofrimento, pois não se vê mais na arte, uma atividade destinada a harmonizar, em primeiro lugar, os desejos não gratificados do artista, e em segundo lugar, os do público.

Frente à vivência de sofrimento, há que se destacar o papel das defesas que entram em ação para possibilitar ao ego o estabelecimento de soluções, buscando que alguns componentes de conteúdos mentais não desejados, cheguem ao consciente de maneira minimizada ou disfarçada. As estratégias de defesa podem ser tanto de ordem individual quanto coletivas. Na ausência do coletivo de trabalho, as estratégias defensivas são individuais, ainda que partilhadas por inúmeros trabalhadores (MORAES, 2013a; DEJOURS, 1992, 2012b; MENDES, 2007^a, ALDERSON, 2004).

Cabe destacar que as estratégias de defesa não auxiliam na subversão do sofrimento. Ao impedir que o trabalhador não pense naquilo que lhe faz sofrer no trabalho, as estratégias de defesa acabam impedindo a transformação das fontes de tal sofrimento (ALDERSON, 2004; DEJOURS *et al.*, 2014). Todavia, é possível que as estratégias defensivas se esgotem frente à exacerbação das situações que causam sofrimento. Conforme a proposta deste estudo, descrever-se-á as principais estratégias de defesa, de ordem individual, utilizadas por Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo. Salienta-se que foi possível sugerir o uso, em todos os casos, de pelo menos duas estratégias de defesas individuais. Entretanto, há também, particularidades a serem ressaltadas a respeito de cada caso.

As falas de Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo, por vezes, podem sugerir o processo de sublimação. Mendes (1995) destaca que os estudos em psicodinâmica do trabalho, concernentes à sublimação, seguem uma indicação Freudiana. Para a teoria psicanalítica, bem como para Sigmund Freud, a arte está diretamente relacionada à sublimação e a atividade artística pode ser vislumbrada, como uma das principais atividades de sublimação (FREUD, 2011; LAPLANCHE; PONTALIS, 2001; NAZAR, 2009).

Enquanto forma de o sujeito criar estratégias de enfrentamento do sofrimento e de busca pelo prazer, a sublimação, constitui-se, assim, como um lugar significativo no funcionamento psíquico dos sujeitos (DEJOURS, 2013). Considerada uma estratégia individual de defesa, ou mecanismo de defesa saudável, a sublimação, diz respeito a recorrer a meios aceitáveis socialmente e/ou gratificantes como meio para resolução indireta de conflitos internos (VAILLANT, 1992, 2000; FREUD, 2006; CANÇADO; SANT'ANNA, 2013).

Em Luiz, sugere-se o uso da sublimação, principalmente quando o artista relata que para tentar superar as instabilidades financeiras, o grupo de teatro tem pensado em voltar algumas de suas apresentações, a aspectos mais comerciais, mas de modo a tentar não vivenciar sofrimento diante de tal fato, buscar-se-á outros espaços para que se crie com maior liberdade. Luiz refere ainda, que trabalhar na área artística, lhe proporciona muito prazer, e liberdade de expressão.

O processo de sublimação no trabalho artístico pode ser percebido na fala de Equilibrista e Fernando, quando eles relatam que trabalhar na área artística, além de lhes proporcionar prazer, os auxilia a lidar com inúmeras situações sofríveis de seu cotidiano e de seu trabalho. Já no caso de Ricardo, sugere-se o uso de sublimação, principalmente quando o artista relata que o fato de se submeter à lógica mercadológica o incomoda, e que o meio por ele encontrado para lidar com tal fato é *“descarregar o máximo de criação”* nas obras criadas. Em outras palavras, mesmo em situações em que obras são encomendadas e solicita-se determinadas características ou padrões, Ricardo busca desenvolver algo novo. O artista refere ainda, que se não fosse o processo de criação, que é o que mais lhe motiva, ele não trabalharia na arte.

Assim como a sublimação, é possível sugerir o uso de racionalização em todos os casos estudados. A racionalização diz respeito a utilizar explicações racionais para tentar justificar comportamentos, atitudes ou crenças que de outros modos poderiam, ou não, ser considerados inaceitáveis (VAILLANT, 1992, 2000; FREUD, 2006; CANÇADO; SANT'ANNA, 2013). Na fala de Luiz, pode-se vislumbrar a racionalização, quando o artista fornece uma explicação racional para circunstâncias como a possibilidade de adaptar apresentações àquilo que pode ser financeiramente rentável.

Já no caso de Equilibrista, sugere-se o uso da racionalização quando o artista fornece uma explicação racional para circunstâncias como ausência de contratos formais de trabalho e direitos trabalhistas, insegurança financeira, e ausência de reconhecimento. Para a artista, tais circunstâncias *“fazem parte do processo.”* Pode-se também, pensar no

uso da racionalização, quando Equilibrista, afirma que a ausência de reconhecimento de seu trabalho, na escola de ensino infantil e fundamental, ocorre devido ao fato de ainda não conhecerem bem, o trabalho por ela desenvolvido.

Em Fernando, notou-se a possibilidade do uso da racionalização quando o artista fornece uma explicação racional para situações que o constroem a submeter-se às situações contrárias à sua preferência ou valores pessoais: *“Eu sou um prestador de serviço. A minha responsabilidade é isso, estudar e cumprir aquilo pra que me contrataram”*. Pode-se também, pensar no uso da racionalização, quando o artista afirma que a adaptação às exigências mercadológicas, como tocar um estilo musical diferente do estilo de sua preferência, é questão de amadurecimento profissional. No caso de Ricardo, a racionalização pode ser vislumbrada, quando o artista fornece uma explicação racional para o fato de ainda não ter conseguido subsistir, trabalhando exclusivamente na música.

Além da sublimação e racionalização, as falas de Fernando e Ricardo sugerem o uso da somatização. Enquanto estratégia de defesa individual, a somatização implica na tradução, de maneira desproporcional, em sintomas físicos conflitos intrapsíquicos (VAILLANT, 1992, 2000; FREUD, 2006; CANÇADO; SANT’ANNA, 2013). No caso de Fernando, a somatização pode se fazer presente em sua fala, quando o artista relata que em momentos conturbados, como a falta de apoio no início de sua carreira, frequentemente apresentava sintomas depressivos, azia e dor no estômago. Em relação a Ricardo, pode-se pensar na somatização, quando o artista discorre que frequentemente apresenta insônia, stress e problemas gastrointestinais. Além daqueles anteriormente apresentados, Ricardo refere que o uso de materiais como tintas e vernizes, por vezes, ocasiona sintomas como tosse, irritação na garganta e irritações na pele.

A partir do conteúdo transmitido por Ricardo, é possível pensar também no uso da hiperatividade no trabalho como estratégia de defesa individual. A hiperatividade, ou o trabalho compulsivo, de acordo com Dejours (2004a) e Marzano (2004), podem ser consideradas defesas contra o sofrimento no trabalho que permitem ao trabalhador manter-se ocupado sem entrar em contato com dimensões que lhe angustiam no trabalho. Alguns trabalhadores possuem sua identidade atrelada ao trabalho, de maneira que parar de trabalhar pode proporcionar um contato com um vazio existencial demasiadamente grande, impossibilitando o desligamento de sua atividade. Assim, o trabalho, ao invés de possibilitar

a autorrealização, pode se tornar uma vivência de esgotamento (MARZANO, 2004).

Ricardo refere que inúmeras vezes intensifica seu ritmo de trabalho, não realizando pausas entre as atividades desempenhadas. Desse modo, percebe-se o uso de algumas dinâmicas que se aproximam da hiperatividade, ou trabalho compulsivo, abordados por Dejours (2004) e Marzano (2004). No que concerne às suas dinâmicas de trabalho, Ricardo refere o seguinte:

Geralmente eu acordo oito horas, tomo café as nove, começo a trabalhar as dez, aí toco o pau trabalhando. (...). As vezes tá chegando o fim de semana e eu rezo pra que chova pra eu poder fazer alguma coisa (trabalhar). Quando eu vou pro Acre eu me mato a trabalhar (Ricardo).

No conteúdo trazido à luz por Luiz, além da racionalização e sublimação, pode-se pensar no uso do humor. Considerado um mecanismo de defesa saudável, o humor diz respeito a expressar experiências dolorosas de maneira espontânea e sem aparente incômodo, para si e para quem está ao redor (VAILLANT, 1992, 2000; FREUD, 2006; CANÇADO; SANT'ANNA, 2013). O uso do humor, se faz presente na fala de Luiz, ao referir que diante da pouca presença de público, ele e seus colegas de trabalho costumam rir da situação. Nas palavras de Luiz: “(...) a gente faz graça, assim “chegou um, agora dois.” Fazer o que? Vou chorar? ”

No que concerne à existência de patologias associadas ao trabalho de Luiz, o artista refere que nunca associou seu trabalho a existência delas, mas sim a sentimentos momentâneos de estresse, desespero, tristeza e angústia. Segundo Luiz, tais sentimentos, geralmente são associados a instabilidade financeira, decorrente de seu trabalho como artista, bem como à ausência de vínculo formal de trabalho e de benefícios trabalhistas. Já Equilibrista, discorre que frente a um ritmo de trabalho intenso, que tende a ser ainda mais intensificado, em datas próximas a realizações de apresentações e participações em eventos, além de desgaste físico e psíquico, torna-se frequente o surgimento de lesões musculares. Além dos sintomas relacionados à somatização, Fernando, refere possuir tendinite. Ricardo, apesar de destacar inúmeros sintomas que considera diretamente conectados ao seu trabalho, referiu não lembrar da existência de patologias que possam ser associadas ao seu trabalho.

Nesse sentido destaca-se, principalmente em Equilibrista e Fernando, a percepção de patologias da sobrecarga, tais como: lesões musculares e tendinite. As patologias da sobrecarga dizem respeito às

lesões de hipersocialização, entre elas as LER/DORT e os problemas psicossomáticos. A sobrecarga, nesse caso, é de origem social, ou seja, é prescrita pela organização do trabalho, pois não é o trabalhador que determina a carga de trabalho (MENDES, 2007b). Não obstante, a necessidade de realização e reconhecimento, por parte dos trabalhadores, podem implicar em uma aceitação de demandas que vão ultrapassar suas condições físicas, psicológicas e sociais (FERREIRA, 2013a; MENDES, 2007b).

De acordo com Dejours *et al.* (2014), a carga de trabalho pode ser dividida em dois âmbitos: carga física (emprego de aptidões fisiológicas) e carga psíquica (elementos afetivos e relacionais). A patologia da sobrecarga, no que diz respeito à carga física, decorre de um volume de atividades que ultrapassam a capacidade das pessoas, e que são reforçadas pela ideologia do desempenho e da excelência existentes no atual cenário de precarização do trabalho (FERREIRA, 2013a). No que concerne à carga psíquica no trabalho, Dejours *et al.* (2014) propõe um modelo de abordagem econômica do funcionamento psíquico. Em tal modelo, o risco de carga psíquica (negativa) no trabalho está na subutilização de aptidões psíquicas, psicomotoras ou fantasmáticas, ocasionando na retenção de energia pulsional. Nesse sentido, a criação para o artista, pode ser considerada tanto uma aptidão quanto uma necessidade.

Apresentadas as situações referentes ao sofrimento no trabalho dos participantes deste estudo, bem como as estratégias de defesas, sintomas e patologias, cabe refletir agora, a respeito de como caracterizar, o sofrimento por eles vivenciado. Destaca-se que o sofrimento, não é considerado necessariamente patogênico, pois pode atuar como propulsor para mudanças (DEJOURS *et al.*, 2014; Dejours, 2012b; MORAES, 2013). Quando o trabalhador se depara com algum problema que o faz experimentar o fracasso, e busca uma solução como tentativa para aliviar o sofrimento, observa-se o sofrimento criativo (MORAES, 2013b).

No sofrimento criativo, há uma mobilização subjetiva por parte do sujeito que possibilita a subversão do seu sofrimento em prazer. No entanto, há necessidade de haver liberdade por parte da organização do trabalho. (DEJOURS *et al.*, 2014). Esse investimento subjetivo é potencializado pela inteligência prática, espaço a fala, cooperação e reconhecimento (MORAES, 2013b).

Quando a rigidez da organização do trabalho entra em conflito com a subjetividade do trabalhador e com outros elementos necessários à sua saúde como o investimento na criatividade, inviabilizando a transformação do sofrimento, os trabalhadores constroem estratégias para

não sucumbir à doença. Todavia, é possível que as estratégias defensivas se esgotem frente à exacerbação das situações que causam sofrimento. Assim, instala-se o sofrimento patogênico (MORAES, 2013b).

Frente ao exposto, considera-se presente no cotidiano de trabalho de Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo, tanto o sofrimento criativo quanto o patogênico. Entretanto, Luiz e Equilibrista, artistas com menor tempo de trabalho exclusivo na arte do que Fernando e Ricardo, parecem apresentar quadros em que o sofrimento criativo prevalece sobre o patogênico. Especialmente, no caso de Luiz, onde duas das três estratégias de defesa relacionadas ao artista – sublimação e humor –, são classificadas por Vaillant (1992, 2000), como mecanismos de defesa saudáveis. Salienta-se que segundo Equilibrista, ainda que haja em seu trabalho situações sofríveis, *“os momentos de prazer acabam sendo maiores que os momentos de desprazer.”*

Já Fernando e Ricardo, artistas que mantêm suas famílias com renda obtida exclusivamente da arte e que trabalham na esfera artística por mais tempo que Luiz e Equilibrista, parecem apresentar quadros em que o sofrimento patogênico prevalece sobre o sofrimento criativo. Sustenta-se tal afirmação diante das estratégias de defesas relacionadas aos artistas e aos sintomas e patologias por eles associados aos seus trabalhos. Ressalta-se que apesar de se destacar situações as quais o sofrimento no trabalho e patologias se fazem presentes, não se exclui a presença do sofrimento criativo, tendo em vista, que de acordo com Fernando e Ricardo, trabalhar na arte, auxilia na ressignificação de inúmeras situações sofríveis.

7. ESBOÇOS DE UMA REFLEXÃO SEM FIM

O importante é não parar de questionar. A curiosidade tem sua própria razão de existir.

Albert Einstein

A consolidação da noção de economia como um sinônimo para o mercado autorregulado fez com que lhe fossem subordinadas todas as formas de manifestação humana, e com a produção da área da cultura não foi diferente (BRANT, 2009). Nesse sentido, pode-se afirmar que a atividade artística não permaneceu imune à unidimensionalidade do sistema social contemporâneo, como diria Ramos (1989) ou Braga (2015). Em trabalhos desenvolvidos nas duas últimas décadas (MENGER, 2001, 2002; TRANSFORM, 2008; LOACKER, 2013; BRAGA, 2015; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE; GONDIM, 2016), pode-se vislumbrar uma série de mudanças que tiveram um relevante impacto na forma de fazer cultura, e também nas identidades dos que nela trabalham.

Em circunstâncias em que inúmeros países têm enfrentado o aumento do desemprego estrutural (THROSBY, 2001b), e que recentemente a cultura passou a ser vislumbrada como vetor de desenvolvimento econômico (THROSBY, 2001b; MENGER, 2001, 2002, 2005; BENHAMOU, 2007; BENDASSOLI, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2012; LOACKER, 2013), tem emergido nos últimos anos, um interesse no setor cultural, de maneira especial, em seu potencial para geração de emprego. Todavia, apesar desse movimento crescente, percebe-se que há uma série de desafios associados a compreensão do artista enquanto trabalhador.

Frequentemente, a atividade artística é associada à genialidade, ao prazer, ao lazer e ao ócio (CERQUEIRA, 2015), e o artista é considerado como um possível trabalhador do futuro, uma figura excepcional, criativo, móvel perante as hierarquias, um empreendedor, um empresário de si mesmo, intrinsecamente motivado. Tal perspectiva de análise insiste no caráter extra econômico da atividade artística, em que a arte é vislumbrada como inspiração pura e a atividade artística é contemplada romanticamente como forma idealmente desejável de trabalho (ANTUNES, 2003; MENGER, 2005; TRANSFORM, 2008; SENNETT, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2011; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; HOPE; RICHARDS, 2015; CERQUEIRA, 2015).

Assim, pode-se observar nessas discussões, uma certa desconsideração, às condições objetivas e materiais que envolvem a realização do trabalho artístico (HOPE; RICHARDS, 2015;

CERQUEIRA, 2015). Diante de tais pressupostos, presume-se que a ideologia utópica e romântica do trabalho artístico mascara a existência de aspectos reais de uma carreira (ANTUNES, 2003; MENDER, 2005; SENNETT, 2009; BENDASSOLLI; BORGES-ANDRADE, 2011; BANKS; GILL; TAYLOR, 2013; HOPE; RICHARDS, 2015; CERQUEIRA, 2015).

No que concerne a esses aspectos relacionados ao trabalho artístico, autores como Menger (2001, 2002, 2005), Bendassolli (2007, 2009), Transform (2008), Benhamou (2007), Banks, Gill e Taylor (2013), e Loacker (2013) elucidam que via de regra, são formas de emprego precarizados, trabalhos temporários – incluindo-se aqui, projetos ou contratos de trabalho com vários clientes ao mesmo tempo –, poucos benefícios trabalhistas, o tempo de trabalho e o tempo livre não possuem fronteiras definidas.

Destaca-se ainda, que os artistas geralmente são um grupo de trabalhadores, em média mais jovens do que a força de trabalho em geral, entre vinte e cinco e quarenta anos, concentram-se mais em áreas metropolitanas, apresentam taxas elevadas de auto emprego, maior taxa das mais variadas formas de subemprego, são mais frequentemente detentores de múltiplas atividades, e experimentam uma das maiores desigualdades e variabilidade de renda (MENDER, 2001; TRANSFORM, 2008).

Frente a tais condições de trabalho, cabe também refletir a respeito da relação existente entre a subjetividade dos artistas e seu trabalho. Para Dejours (2012b), nenhuma relação de trabalho pode ser considerada neutra no que se refere à subjetividade do trabalhador. Pelo contrário, ou o trabalho pode promover o que há de melhor, repercutindo em favor da autorrealização ou da construção da identidade, ou pode causar a desestabilização psíquica. Nesse sentido, o trabalho pode ser para o trabalhador, tanto fonte de prazer quanto de sofrimento.

Ressalta-se que o aporte teórico da psicodinâmica do trabalho, oferece uma grande contribuição ao estudo da relação entre subjetividade e trabalho, ao buscar compreender a maneira como os trabalhadores subjetivam às vivências de prazer e sofrimento no trabalho, o sentido que dão a elas, e o uso de estratégias, especialmente as defesas coletivas e a cooperação (MENDES, 2007a). Assim, o trabalho artístico, essencialmente marcado pela flexibilidade, e por incertezas (MENDER, 2005; BENHAMOU, 2007; CERQUEIRA, 2015), pode ser vislumbrado como um campo de estudos privilegiado para a investigação das vivências de prazer e sofrimento no trabalho, oferecendo contribuições para os arcabouços teóricos da psicodinâmica do trabalho.

Diante da noção de prazer e sofrimento, enquanto vivências indissociáveis a todo contexto de trabalho, das condições objetivas e materiais relacionadas a execução do trabalho artístico, bem como das mudanças ocorridas no setor cultural, decorrentes da unidimensionalidade do mercado, emergiu a problemática que motivou este estudo: **Como ocorrem as vivências de prazer-sofrimento e o contexto de trabalho artístico na região da grande Florianópolis, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura?**

Para responder a tal questionamento, foram desenvolvidos objetivos geral e específicos. Assim, o objetivo geral proposto foi: compreender e analisar como ocorrem as vivências de prazer-sofrimento e o contexto de trabalho artístico na região da grande Florianópolis, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura. Já os objetivos específicos trataram de dimensões da análise psicodinâmica do trabalho, conforme desenvolvido por Mendes e Araújo (2012) – organização do trabalho, mobilização subjetiva, e sofrimento, defesas e patologias –, e foram organizados da seguinte maneira: caracterizar a organização do trabalho artístico; analisar a mobilização subjetiva do artista; identificar as vivências de prazer e sofrimento no trabalho artístico; Descrever as principais estratégias de defesa utilizadas pelos artistas participantes do estudo.

Frente a tais objetivos, buscou-se nos aportes teóricos concernentes à psicodinâmica do trabalho e à economia da cultura, embasamento para a realização das reflexões desenvolvidas ao longo deste estudo. Dessa maneira, buscar-se-á discorrer neste capítulo, a respeito das reflexões obtidas, assim como das contribuições e limitações desta investigação.

Fizeram parte deste estudo, quatro artistas atuantes na região da grande Florianópolis, a saber: Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo. Salienta-se que tais artistas pertencem a distintas áreas da esfera artística. Luiz atua como ator de teatro, produtor cultural, e professor auxiliar de iniciação cênica e montagem teatral. Equilibrista é professora de dança, coreografa e dançarina. Fernando é músico e luthier. Ricardo denomina-se um artista múltiplo, atuando nas artes visuais, teatro e música.

A partir dos casos analisados, observou-se que o trabalho artístico, apresenta-se como uma atividade com forte engajamento subjetivo; ausência de vínculos formais de trabalho; pouca ou nenhuma presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; realização de atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo; variabilidade de renda; ritmo de trabalho intenso; ausência de uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho; inseguranças financeiras;

e com vínculos cada vez mais remotos com a organização do trabalho, assim como diriam Dejours (2008b) e Ferreira (2011b).

Nesse sentido, acredita-se que assim, como ocorre em outras áreas profissionais, diante da aproximação com lógica mercadológica, os artistas acabam por experienciar a flexibilização das relações de trabalho e de vínculos trabalhistas, bem como de uma liberdade e autonomia na execução do trabalho limitadas. A partir de reflexões baseadas em Pagés *et al.* (1993), Sennet (1999), Dellagnelo e Silva (2000), Aktouf (2001), Paes de Paula (2002), Antunes (2003), Marzano (2004), e Dejours (2012b), conforme destacado no referencial teórico deste estudo, a flexibilização das relações de trabalho e de vínculos trabalhistas, e a consequente promoção da figura do empreendedor, ou conforme Gaulejac (2014), do *manager*, como um modelo ideal de homem, busquem legitimar um discurso hegemônico, promovido por uma sociedade em que o mercado passa a ocupar e regular os demais espaços, responsabilizando os trabalhadores por suas carreiras.

A experimentação de tal flexibilidade, bem como a presença de vínculos remotos com a organização do trabalho, não permanecem isentas de incômodos. Pelo contrário, a vivência destas circunstâncias, pode implicar na precarização da vida dos sujeitos, principalmente em contextos de trabalho, que assim como na esfera artística, há uma dificuldade na percepção de uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho.

Apesar de relacionar-se a flexibilidade ao trabalho artístico, sublinha-se aqui, que a flexibilidade em questão é relacionada à acumulação flexível e não a flexibilidade descrita por Dejours *et al.* (2014). Para Dejours *et al.* (2014), a flexibilidade é diretamente relacionada a liberdade oferecida ao trabalhador. Conforme Dejours *et al.* (2014), para transformar um trabalho fatigante em um trabalho estruturante é preciso que a organização do trabalho seja flexível para promover liberdade ao trabalhador. Liberdade esta, que inclui a possibilidade de cada trabalhador rearranjar seu modo operatório e encontrar maneiras de trabalhar em que lhes seja possível encontrar prazer.

Nesse ponto de vista, observou-se que, de maneira geral, tal liberdade não se faz presente frequentemente, no cotidiano dos sujeitos desta investigação, visto que, diante da necessidade de retorno financeiro e do desejo de dedicar-se exclusivamente a arte, os artistas tendem adaptar-se às oportunidades de trabalho, bem como às condições de trabalho que lhes são oferecidas.

Nesse sentido, destaca-se que apesar da criação artística por sua potência criadora demonstrar o poder constituinte do trabalho vivo, e ser contemplada como uma possibilidade de trabalho não alienado, na sociedade centrada no mercado, até mesmo os artistas, encontram-se submetidos e/ou influenciados pela lógica mercadológica. Este fato implica na ideia de que a compreensão do trabalho artístico, no atual sistema econômico, enquanto trabalho vivo e possibilidade de um trabalho não alienado, trata-se de uma visão romantizada, e que tende a desconsiderar dimensões reais de uma carreira.

A vivência de situações imprevistas também é apontada como algo constante no cotidiano do artista, o que demanda uma necessidade frequente de inventividade. Observa-se também, que o trabalho do artista é norteador por um saber prático, construído a partir de trocas com os pares e com o tempo de trabalho, visto que diante de situações complexas, variadas e imprevistas, nem sempre as prescrições e o conhecimento-técnico científico são suficientes (COSTA, 2013).

Outro fator a ser destacado no que tange o trabalho artístico, é a existência de um bom relacionamento interpessoal, entre membros de um mesmo grupo. No entanto, percebe-se um caráter mais conflituoso na relação entre artistas de grupos ou bandas diferentes. Esta Circunstância permite o entendimento de que há na esfera artística, uma tendência a existência de laços de cooperação e uma maior possibilidade de manutenção de um espaço de discussão, entre membros de um mesmo grupo ou banda. Todavia, a busca por destaque na esfera artística, entre diferentes grupos de artistas, tende a apresentar um comportamento individualista, que pode ocasionar efeitos deletérios sobre a saúde do trabalhador.

Em relação à existência de um espaço público de discussão e deliberação, convém destacar que mesmo nos casos cujos trabalhos dos artistas possuem uma maior abertura para discussões relativas à atividade desempenhada, não foi observado a existência de um espaço público de discussão enquanto espaço de deliberação ou espaço político de organização coletiva. Em outras palavras, com base no conteúdo verbal expresso pelos artistas, pode-se observar que apesar de existir em alguns momentos, um espaço para discussões pertinentes a maneira de executar as atividades de trabalho, não foi possível perceber a existência de um espaço onde o artista, enquanto trabalhador, possa repensar seu trabalho ao falar sobre ele, interpretá-lo e modificá-lo na busca da ressignificação de situações sofríveis.

Nesse sentido, pode-se inferir que a presença de algumas circunstâncias, podem dificultar a existência e manutenção de um espaço

público de discussão, enquanto um espaço de organização política, e das relações de cooperação, a saber: trabalhos temporários, realizar atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo, e existência de uma convivência conflituosa entre artistas de grupos ou bandas diferentes.

As vivências de prazer no trabalho artístico, por sua vez, foram relacionadas: ao reconhecimento pelo trabalho desenvolvido; ao fato de exercer a profissão de livre escolha; ao processo de criação; liberdade para criar; experiências exitosas diante de circunstâncias imprevistas.

No que concerne ao reconhecimento pelo trabalho desenvolvido, enquanto possibilidade de vivenciar prazer no trabalho artístico, verificou-se que dependendo de sua origem, pode haver um maior destaque ao julgamento proferido e uma maior vivência de prazer. Para os artistas participantes deste estudo, há uma perspectiva de vivenciar prazer quando o público reconhece o trabalho desenvolvido, bem como a atividade artística como uma atividade de trabalho. No entanto, observou-se uma maior vivência de prazer, quando o reconhecimento pelo trabalho desenvolvido é advindo dos pares. Acredita-se que a circunstância anteriormente descrita, reitere a importância concedida ao reconhecimento enquanto retribuição simbólica, na construção da identidade do trabalhador, e para a busca de equilíbrio psíquico. (DEJOURS, 2012b).

Assim como o reconhecimento do trabalho desenvolvido, pôde-se perceber que o fato de exercer a profissão de livre escolha, é considerado pelos artistas como uma possibilidade de vivenciar prazer em seu trabalho. De acordo com Freud (2011), quando a atividade profissional é àquela de livre escolha do sujeito, por meio da sublimação, ela pode se constituir como uma fonte de satisfação. A atividade artística, quando livremente escolhida, trata-se de uma das principais atividades de trabalho, que por meio da sublimação, pode constituir-se como uma via de satisfação. Nesse sentido, constatou-se que em todos os casos aqui estudados, a atividade artística, foi livremente escolhida enquanto trabalho, e que por meio da sublimação, se constitui como uma via de satisfação.

O processo de criação e a liberdade para criar são apontados pelos sujeitos deste estudo como possibilidades de vivenciar prazer em seu trabalho. Entretanto, ressalta-se que a necessidade de retorno financeiro, bem como o desejo de dedicar-se exclusivamente à arte, pode impulsionar os artistas a se adaptarem às oportunidades e condições de trabalho que lhes são impostas. Situação que tende a limitar a liberdade do artista ao criar.

Outra circunstância apontada pelos artistas participantes deste estudo, como possibilidade de vivenciar prazer em seus trabalhos, trata-se da existência de experiências exitosas diante de situações imprevistas. Apesar de relatarem que situações imprevistas, sejam frequentes no cotidiano do artista, os protagonistas deste estudo, elucidam que conseguir contornar a situação de modo, a minimizar ou evitar a percepção de algo diferente do esperado e/ou de erros, por parte do contratante, cliente, e/ou público, é algo que exige experiência e de habilidade no que se faz. Assim, acreditam que possuir experiências exitosas frente às situações imprevistas, são possibilidades de vivenciar prazer em seu trabalho.

A respeito das vivências de sofrimento, com base no conteúdo trazido à luz pelos participantes desta pesquisa e nas observações realizadas, percebe-se que de maneira geral, elas podem ser relacionadas a situações como: não compreensão do fazer artístico como um trabalho; ausência de vínculos formais de trabalho; inexistência ou pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; inseguranças financeiras; ausência de reconhecimento da beleza do trabalho desenvolvido; ritmo de trabalho intenso; e liberdade para criar limitada.

Conforme anteriormente explicitado, a não compreensão do fazer artístico enquanto trabalho, é apontada pelos artistas, como uma das vivências de sofrimento em seu trabalho. Acredita-se que, de maneira geral, haja na sociedade centrada no mercado, uma dificuldade na compreensão de que a atividade profissional possa ser, por meio da sublimação, considerada como uma via de satisfação. Assim, quando se observa o trabalho artístico, como uma atividade profissional com alto potencial sublimatório e que se constitui como uma possibilidade clara de vivenciar prazer, parece haver uma tendência à negação de que tal atividade possa ser considerada como um trabalho. Sugere-se aqui, que a não compreensão da atividade artística enquanto atividade de trabalho, está relacionada à ausência de reconhecimento da utilidade do trabalho desenvolvido.

Ressalta-se ainda, que a ausência de vínculos formais de trabalho, inexistência ou pouca presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT, e a instabilidade financeira que permeiam a carreira do artista, também contribuem para a não compreensão do fazer artístico como um trabalho, e para a vivência de sofrimento em seu trabalho, tendo em vista, que o trabalho é visto por muitas pessoas como um emprego, e como tal, é compreendido como uma forma de inserção social e uma condição de obtenção de certos direitos, incluindo-se o direito à proteção social e auxílio doença (DEJOURS, 2004a).

Apesar de referirem que a ausência de reconhecimento proveniente do público pode ser relacionada ao sofrimento em seu trabalho, para os sujeitos participantes deste estudo, há uma maior vivência de sofrimento, quando não há reconhecimento advindo de outros artistas. Nos casos estudados, foi possível a percepção de reconhecimento entre os artistas e seus pares, por meio do julgamento da beleza de um trabalho. Entretanto, a tensão decorrente do ambiente de competições, busca por espaço e destaque em eventos, dificulta o reconhecimento da beleza do trabalho do outro artista e/ou grupo, e pode ser relacionada a possibilidade de vivenciar sofrimento no trabalho artístico.

Assim como o ritmo de trabalho intenso, a existência de uma liberdade de criação limitada, é outro aspecto apontado como fonte de sofrimento no trabalho artístico. Conforme outrora mencionado, pode-se perceber a existência de singularidades entre a limitação para criar em cada um dos casos estudados. Entre os sujeitos da pesquisa, Ricardo e Fernando, que trabalham exclusivamente na esfera artística há mais tempo que Equilibrista e Luiz, demonstraram possuir menor liberdade para criar.

No que concerne às estratégias de defesas sugeridas, foi possível sugerir o uso, em todos os casos, de pelo menos duas estratégias de defesas individuais. Nesse sentido, a percepção da sublimação, bem como da racionalização, se fizeram recorrentes nos casos de Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo. Além da sublimação e racionalização, sugeriu-se o uso do humor por Luiz, da somatização em Fernando, e da somatização e da hiperatividade ou trabalho compulsivo em Ricardo. Também foi possível a percepção de patologias da sobrecarga, principalmente em Equilibrista e Fernando, tais como: lesões musculares e tendinite.

Frente ao exposto, considera-se presente no cotidiano de trabalho de Luiz, Equilibrista, Fernando e Ricardo, tanto o sofrimento criativo quanto o patogênico. Entretanto, Luiz e Equilibrista, artistas com menor tempo de trabalho exclusivo na arte do que Fernando e Ricardo, parecem apresentar quadros em que o sofrimento criativo prevalece sobre o patogênico. Especialmente, no caso de Luiz, onde duas das três estratégias de defesa relacionadas ao artista – sublimação e humor –, são classificados por Vaillant (1992, 2000), como mecanismos de defesa saudáveis.

Já Fernando e Ricardo, artistas que mantêm suas famílias com renda obtida exclusivamente da arte, e que trabalham na esfera artística por mais tempo que Luiz e Equilibrista, parecem apresentar quadros em que o sofrimento patogênico prevalece sobre o sofrimento criativo. Sustenta-se tal afirmação diante das estratégias de defesas relacionadas

aos artistas e aos sintomas e patologias por eles associados aos seus trabalhos. Ressalta-se que apesar de se destacar situações as quais o sofrimento no trabalho e patologias se fazem presentes, não se exclui a presença do sofrimento criativo.

Ao se considerar a afirmação, por vezes pronunciada pelos artistas aqui estudados, relacionada ao auxílio obtido, pelo prazer de trabalhar na arte, na resignificação de inúmeras situações sofríveis, pode-se perceber que a atividade artística, de maneira geral, é estruturante aos sujeitos, e se constitui como uma importante via de satisfação, por meio da sublimação. No entanto, as relações estabelecidas entre os artistas e o mercado, tendem a dificultar a intensificação da sublimação, possibilitando a instalação do sofrimento, e podendo ser consideradas fontes de desestabilização psíquica.

Corroborando a observação anterior, acredita-se que na sociedade centrada no mercado, as relações mercantis estabelecidas entre o artista, o público e/ou o patrocinador, podem impulsionar a percepção da arte como meio de produção e a criação artística como objeto de consumo. Desse modo, possibilita-se que os desejos ou necessidades do patrocinador e do público, predominem sobre os desejos ou necessidades dos artistas. Fato que pode ser relacionado a desestabilização psíquica, bem como a instalação do sofrimento, pois atividade artística, nesse sentido, não se encontra mais destinada a satisfazer, em primeiro lugar, desejos não gratificados do artista.

Diante do que foi exposto pelos protagonistas deste estudo, seria difícil observar aqui, o trabalho artístico com base em uma ótica romantizada, que não compreenda a dinâmica dessa atividade a partir das condições objetivas e materiais de sua realização. Todavia, olhar para essa atividade de trabalho e desconsiderar questões subjetivas que envolvem cada um dos sujeitos envolvidos, parece resultar em uma tentativa frustrada, de compreensão dessa atividade. Gabriel Pardal, um escritor, ator e ilustrador brasileiro, possui uma frase que pode resumir esse fato. Segundo Pardal, “as pessoas sempre dizem como é difícil ser artista. Mas ninguém considera o quanto é difícil para o artista não ser artista.”

Assim, longe de desconsiderar o sofrimento que pode emergir frente os constrangimentos impostos pelo contexto de trabalho artístico, ou de banalizar tais vivências desse sofrimento, acredita-se ser necessário discutir e refletir a respeito do sofrimento vivenciado pelos artistas. Refletir, mas sem que se despreze questões objetivas e materiais relacionadas a execução de tal atividade, bem como questões subjetivas, inerentes a esses sujeitos. A frase de Gabriel Pardal, ilustra esse tipo de situação, à medida em que se percebe que o contexto de trabalho artístico

é repleto de circunstâncias, como as anteriormente descritas, que são associadas à vivência de sofrimento desses trabalhadores. No entanto, muitas vezes os artistas submetem-se a essas circunstâncias sem oferecer resistência.

Por diversos momentos, os artistas participantes desta pesquisa afirmaram preferir submeter-se a circunstâncias impostas pelo público, contratante, e/ou patrocinador, do que parar de trabalhar na esfera artística. Não que tal fato não possa ser associado à vivência de sofrimento em seu trabalho, pelo contrário. Contudo, não atuar na esfera artística, pode ser visto por esses sujeitos, como uma possibilidade de vivenciar um sofrimento, que talvez não possa ser ressignificado em uma outra atividade de trabalho.

Nesse sentido, salienta-se que é essencial que se discuta e reflita a respeito do contexto de trabalho artístico, que pesquisas sejam desenvolvidas, e que se desvele os aspectos reais dessa carreira profissional. Como diriam Hope e Richards (2015), discutir a respeito do trabalho artístico, pode ser o primeiro passo para que as desigualdades no mundo das artes sejam superadas e que as condições de trabalho sejam adequadas.

Acredita-se também, que diante de uma possibilidade de intensificação do sofrimento no trabalho, influenciada pela maior aproximação dos artistas à lógica mercadológica, deveria caber ao Estado, apoio e financiamento a atividade artística. Com base nesse ponto de vista, retoma-se o argumento de Rubim (2007), referente as tristes tradições que marcam a história das políticas culturais brasileiras: ausências, autoritarismos e instabilidades. De acordo com Rubim (2015), estas tristes tradições permeiam tanto a trajetória, quanto a situação atual das políticas culturais no Brasil.

Rubim (2015) sugere que a cultura possui um importante papel na inclusão social e econômica de milhões de brasileiros, e que por intermédio dela, pode-se reverter políticas seculares de desigualdade e exclusão. Todavia, para que isso ocorra, é necessário, dentre outras circunstâncias, que se desenvolva políticas públicas que surjam de debates e deliberações e que assegurem direitos culturais e cidadania ao povo brasileiro, bem como que se supere às tristes tradições das políticas culturais no país.

Desse modo, destaca-se o papel do Estado no desenvolvimento de políticas culturais e formas de financiamento ao trabalho artístico, observando a necessidade de democratização ao acesso à tais políticas e a continuidade das mesmas. Caso contrário, pode haver um movimento único, em direção ao aumento do sofrimento patológico no trabalho

artístico, bem como de restrições em termos de criação artística. Todavia, salienta-se que mesma maneira em que há necessidade de mudança na criação e na trajetória das políticas culturais nacionais, acredita-se que é essencial a existência de um maior engajamento e organização política dos artistas, em relação ao seu contexto de trabalho, de maneira a reafirmar sua atividade enquanto um trabalho e buscar condições de trabalho adequadas.

Para concluir, retomando a pergunta de pesquisa – **Como ocorrem as vivências de prazer-sofrimento e o contexto de trabalho artístico na região da grande Florianópolis, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura?** –, a partir do referencial teórico adotado e da trajetória de convivência com os artistas participantes deste estudo, acredita-se que o contexto de trabalho artístico, pode possibilitar tanto a vivência de prazer quanto de sofrimento ao artista. Todavia, o processo de mercantilização da cultura parece influenciar na vivência de sofrimento destes trabalhadores, tendo em vista, que a absorção de características mercantis pelo setor cultural, tende a limitar a liberdade de criação dos artistas, e proporcionar a existência de um ambiente de competições, busca por espaço e destaque. A tensão decorrente do ambiente de competições, por sua vez, tende a dificultar o reconhecimento da beleza do trabalho, tolher a existência de relações de cooperação, manutenção de um espaço de discussão, bem como a legitimação de ações concernentes ao uso da inteligência prática. Fatos que podem dificultar a subversão do sofrimento em prazer e possibilitar a instalação do sofrimento patogênico.

No que concerne ao contexto de trabalho artístico na região da grande Florianópolis, a partir dos contatos e observações realizadas pelos protagonistas deste estudo, não se considera que há uma vasta diferença em relação ao apoio à cultura, e ao desenvolvimento de políticas culturais do restante do país, e principalmente ao estado de Santa Catarina. Talvez, exista na região da grande Florianópolis, assim como no estado, uma realidade um pouco mais difícil em relação ao apoio à cultura, e ao desenvolvimento de políticas culturais, mas que não se distancia muito da realidade observada nos demais estados do país, que segundo Rubim (2007, 2015), é marcada pelas tristes trajetórias de tais políticas.

Desse modo, acredita-se que a principal contribuição que este estudo pôde apresentar, foi desvelar circunstâncias relacionadas à dinâmica do trabalho artístico, referentes a maneira como esse trabalho é concebido, ao seu conteúdo, e sua organização, bem como àqueles aspectos relativos à influência exercida pelo contexto de trabalho artístico

e pelo processo de mercantilização da cultura, nas vivências de prazer e sofrimento do artista.

Conforme explicitado no capítulo referente à psicodinâmica do trabalho, verificou-se que existem poucos estudos relacionados às vivências de prazer e sofrimento no trabalho artístico, nas diversas áreas do conhecimento, e não foi possível identificar a presença de tais pesquisas nos estudos organizacionais. Assim, sugere-se que estudos futuros utilizem do arcabouço teórico da psicodinâmica para efetuar investigações relacionadas ao trabalho artístico, e que quando possível envolvam coletivos de trabalho.

Como limitações da presente investigação, pode-se indicar um aspecto pertinente a estratégia adotada no método e outro ao grupo de artistas selecionados. Devido à agenda repleta de compromissos dos artistas, não foi possível realizar sessões coletivas, optando-se assim por entrevistas individuais. Apesar de terem emergido nas referidas entrevistas, conteúdos significativos para esta investigação, acredita-se que as sessões coletivas poderiam favorecer o reconhecimento de contradições, bem como a construção de um discurso coletivo. No entanto, ressalta-se que tanto as entrevistas individuais, quanto as sessões coletivas, são estratégias válidas para a pesquisa em psicodinâmica.

No que tange ao grupo de artistas selecionados, acredita-se que Luís, Equilibrista e Fernando possuem tempo de trabalho na esfera artística semelhante, enquanto artistas que se dedicam exclusivamente às suas carreiras profissionais. Nesse sentido, um grupo de artistas com tempo de trabalho mais diversificado, poderia possibilitar que diferentes conteúdos emergissem. Todavia, acredita-se que desenvolver esta pesquisa com artistas de áreas distintas da esfera artística, proporcionou a percepção de algumas circunstâncias que parecem particularidades de cada área, assim como observado na forte presença de competição na dança e na maior presença do coletivo de trabalho e de uma organização mais horizontalizada nas artes cênicas. Observou-se também que os artistas, independente da área de atuação, podem vivenciar inúmeras situações semelhantes, como: um forte engajamento subjetivo com o seu trabalho; ausência de vínculos formais de trabalho; pouca ou nenhuma presença de benefícios trabalhistas assegurados pela CLT; realização de atividades e/ou projetos com mais de um cliente ao mesmo tempo; variabilidade de renda; ritmo de trabalho intenso; ausência de uma fronteira definida entre vida pessoal e trabalho; inseguranças financeiras; e vínculos cada vez mais distantes com a organização do trabalho.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento:** Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AKTOUF, O. Administração e teorias das organizações contemporâneas: rumo a um humanismo radical crítico? **Organizações e Sociedade**, v.8, n.21, p.13-34, 2001.
- ALDERSON, M. La psychodynamique du travail: objet, considerations épistémologiques et premisses théoriques. **Santé mentale au Québec**, Érudit, Canadá, v. 29 n.1, p. 243-260, 2004.
- ALVARENGA, E. C. **A Coragem de ser Músico de Orquestra Sinfônica:** uma análise baseada na psicodinâmica do trabalho. 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – 2013. 101 f. Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.
- ANTUNES, R. **Adeus ao Trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. 9ª Edição. São Paulo, Cortez, 2003.
- ANTUNES, R. **Os Sentido do Trabalho:** ensaio sobre a afirmação e negação do trabalho. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.
- ANJOS, F. B. Organização do Trabalho. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013. p. 267- 272.
- BANKS, M; GILL, R.; TAYLOR, S. (Ed). **Theorizing Cultural Work:** labour, continuity and change in the cultural and creative industries. Nova Iorque: Routledge, 2013.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BENDASSOLLI, P. **Estudo Exploratório sobre Indústrias Criativas no Brasil e em São Paulo**. FGV. Rio de Janeiro, p. 95. 2007.
- BENDASSOLI, P. F. **Significado do Trabalho e Carreira Artística**. FGV. Rio de Janeiro, p. 44. 2009.

BENDASSOLLI, P. F.; SOBOLL, L. A. P. **Clínicas do trabalho**: novas perspectivas para compreensão do trabalho na atualidade. São Paulo: Atlas, 2011.

BENDASSOLI, P. F.; BORGES-ANDRADE, J. E. Significado do trabalho nas indústrias criativas. **RAE**, v.51 n.2, p. 143-159, 2011.

BENDASSOLLI, P. F.; BORGES-ANDRADE, J. E.; GONDIM, S. M. Self-control, self-management and entrepreneurship in Brazilian creative industries. **Paidéia**, v. 26, n.63, p.25-33, 2016.

BENDASSOLI, P. F.; WOOD, T. Jr.; KIRSCHBAUM, C.; CUNHA, M. P. e. Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. **RAE**, v. 49, n .1, p. 10-18, 2009.

BENHAMOU, F. **A economia da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, M. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOLTANSKI, L. ; CHIAPELLO, E. **El nuevo espíritu del capitalismo**. Madrid: Akal, 2002.

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo , v. v. 15, n. n. 2, p. 73-83, Abr./Jun. 2001.

BRAGA, W.D. Novas identidades para o novo mundo do trabalho através da Cultura: o velho mantra do capitalismo revisitado. **Eptic**, v.17, n.1, Jan., p.219-235, 2015.

BRANT, L. C.; MINAYO-GOMEZ, C. A transformação do sofrimento em adoecimento: do nascimento da clínica à psicodinâmica do trabalho. **Ciência e Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 213-223, 2004.
BRANT. **Mercado Cultural**. São Paulo: Escrituras, 2004.

BRANT, L. **O Poder da Cultura**. São Paulo: Peirópolis, 2009.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Cultura em Números**: anuário de estatísticas culturais. 2ª Edição. Brasília: MinC, 2010.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Plano da Secretaria da Economia Criativa**: políticas, diretrizes e ações 2011-2014. Brasília: MinC, 2011.

BRASIL, Ministério da Cultura. MinC cria nova Secretaria de Educação e Formação Artística e Cultural, 2015a Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/minc-cria-nova-secretaria-de-educacao-e-formacao-artistica-e-cultural/10883>. Acesso em: 08 de maio 2016.

BRASIL, Ministério da Cultura Secretaria da Economia Criativa. **Secretaria da economia criativa**, 2015b. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/secretaria-da-economia-criativa-sec>>. Acesso em: 08 de maio 2016.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Relatório Final**: Desenvolvimento do Programa Nacional de Economia da Cultura. Brasília: MinC, 2016a.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Mapeamento de informações complementares e indicadores para subsidiar o monitoramento do Plano Nacional de Cultura e a elaboração da Conta Satélite de Cultura**. Brasília: MinC, 2016b.

BRASIL, Ministério da Cultura. Plano Setorial de Artes Visuais. In: **Câmara e Colegiado Setorial de Artes Visuais**: Relatório de atividades 2005-2010. Brasília: MinC, 2011. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/conferenciassetoriais/2011/documentos/plano-setorial-de-artes-visuais.pdf>>. Acesso em: 01 de janeiro de 2017.

BRASIL, Ministério da Cultura; FECAMP, Fundação Economia de Campinas. **Projeto Perspectivas da Economia da Cultura**: um modelo de análise do caso brasileiro. Área: Indicadores e Metas Gerais. Campinas, dez. 2011. Nota Técnica.

BUENO M. “A arte de escrever, com a palavra o escritor”. As vivências dos escritores literários em relação ao seu trabalho: uma abordagem

psicodinâmica. 2012, 366 f. **Tese** (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-graduação em Psicologia do Trabalho e das Organizações, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012.

CANÇADO, V. L.; SANT'ANNA, A. de S. Mecanismos de Defesa. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013. p. 249- 254.

CANCLINI, N. G. **Leitores, espectadores e internautas**. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARVALHO, C. A.; ANDRADE, J. A. de. A inevitável conversação entre estudos organizacionais e administração pública. Reflexões a partir de uma agenda de pesquisa. In: Encontro Nacional da ANPAD (2006, Salvador) **Anais...** Salvador: ANPAD, 2006, em CD-ROM.

CARVALHO, C. A.; VIEIRA, M. M. F. Contribuições da perspectiva institucional para a análise das organizações: possibilidades teóricas, empíricas e de aplicação. In: CARVALHO, C. A.; VIEIRA, M. M. F. (Orgs.). **Organizações, cultura e desenvolvimento local: a agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional**. Recife: Edufepe, 2003.

CATARSE. **Crowdfunding**. Guia do Financiamento Coletivo, 2016. Disponível em: < <https://view.attach.io/SkqE5YRs> >. Acesso em: 20 de Dezembro 2016.

CENTENO, A. M. J. **As Organizações Culturais e o Espaço Público: A Experiência da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros**. 2010. 359 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

CERQUEIRA, A. P. C. de., **O Artista como trabalhador**. In: VIII COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS – CEMARX. (2015: São Paulo). **Anais...** Centro de Estudos Marxistas. São Paulo: VIII COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS, 2015.

CHAUÍ, M. Cultura e democracia. **Crítica y emancipación : Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**, Buenos Aires: CLASO, v. 1, n. 1, p. 53-76, Junh. 2008.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1999.

COLI, J. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

COLI, J. **Vissi d'arte por amor a uma profissão**: um estudo de caso sobre a profissão do cantor de teatro lírico. São Paulo: Annablume, 2006.

CONRAD, J. **The Nigger of the Narcissus**. New York, Doubleday, 1926.

COSTA, S. N. et al. Política cultural e desenvolvimento: uma análise do Programa Bairro Escola, do município de Nova Iguaçu - Rio de Janeiro. **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 4, p. 1028-1044, Dez. 2011.

COSTA, S. H. B. Trabalho Prescrito e Trabalho Real In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013. p. 467- 471.
CRESWELL, J. W. **Qualitative inquiry and research design**: choosing among five traditions. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 1998.

CTAC, Centro Técnico de Artes Cênicas. **Santa Catarina**. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/teatro/resultpesqteatro.asp?map=1&ufnm=Santa+Catarina&UF=SC&first=Localidade&second=Espa%E7o+c%EAnico> < >. Acesso em: 12 de março de 2017.

DEJOURS, C. J. **A loucura do trabalho**: estudo de psicopatologia do trabalho. 5ª Edição Ampliada. São Paulo: Cortez – Oboré, 1992a.

DEJOURS, C. Uma nova visão do sofrimento humano nas organizações. In: CHANLAT, J. F. (Org.). **O sujeito na organização**: dimensões esquecidas. São Paulo: Atlas, 1992b, p.149-173.

DEJOURS, J. C. **O fator humano**. Rio de janeiro: FGV, 1997.

DEJOURS, J. C. **A banalização da injustiça social**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

DEJOURS, J. C. Activisme professionnel: masochisme, compulsivité ou aliénation? **Travailler**, nº 11, p. 25-40, 2004a.

DEJOURS, J. C. Subjetividade, trabalho e ação. **Revista de Produção**. São Paulo, Universidade de São Paulo, v.14, n.3 pp. 27-34, Set/Dez. 2004b.

DEJOURS, J. C. Nouvelles formes de servitude et suicide. **Revue Internationale de Psychopathologie et de Psychodynamique du travail**, Paris, v.13, n 1, p. 53-73, 2005.

DEJOURS, J. C. **Avaliação do trabalho submetida à prova do real: Crítica aos fundamentos da avaliação**. São Paulo: Blucher, 2008a.

DEJOURS, J. C. **Da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho**. LANCMAN, S; SZNELWAR, L. I. (Orgs.). Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008b.

DEJOURS, C. (2007). Psicodinâmica do trabalho na pós-modernidade. In A. M. MENDES; S. LIMA; E. P. FACAS (Orgs.), **Diálogos em psicodinâmica do trabalho**. Brasília: Paralelo 15, p.13-26.

DEJOURS, J. C. **Trabalho vivo: Sexualidade e trabalho** (Tomo I). Brasília: Paralelo 15, 2012a.

DEJOURS, J. C. **Trabalho vivo: Trabalho e emancipação** (Tomo II). Brasília: Paralelo 15, 2012b.

DEJOURS, J. C. A Sublimação, entre prazer e sofrimento no trabalho. **Revista Portuguesa de Psicanálise**. Lisboa, v.33, n.2, p.9-28, 2013.

DEJOURS, J. C. ABDOUCHELI, E. , JAYET, C. **Psicodinâmica do trabalho: contribuições da escola Dejouriana à análise da relação prazer, sofrimento e trabalho**. 1ª Edição. São Paulo: Atlas, 2014.

DEJOURS, J. C.; BÉGUE, F. **SUICÍDIO E TRABALHO: o que fazer?** Brasília: Paralelo 15, 2010.

DEJOURS, J. C.; DESSORS, D.; DESRIAUX, F. Por um trabalho, Fator de equilíbrio. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v.33, n.3; p.98-104, jul. /set., 1993.

DEJOURS, C. Por um novo conceito de saúde. **Revista Brasileira de Saúde Ocupacional**, São Paulo, v.14, n.54, p.7-11, abr./ jun.1986.

DELLAGNELO, E.H. L.; DELLAGNELO, J. R. G. Modelos de eficácia subjacentes aos programas de remuneração variável. **Revista de negócios**. V. 2, n. 1, out/dez, 1996. p. 53-67.

DEMO, P. **Pesquisa e informação qualitativa**: aportes metodológicos. Campinas, SP: Papirus, 2001.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (org) **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIAS, A. F.; DELLAGNELO, E. H. L. Práticas organizativas de grupos de cultura popular: das burocracias aos modelos alternativos de gestão. In: Marcelo Milano Falcão Vieira, Rosimeri Carvalho da Silva e Marcio Silva Rodrigues. **Cultura, Mercado e Desenvolvimento**. Porto Alegre: Dacasa Editora, 2010.

DUMAS, Alexandre. **A Mulher da Gargantilha de Veludo e outras Histórias de Terror**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DURAND, J. C. **Política cultural e economia da cultura**. Atêlie Editorial, São Paulo, Edições Sesc, 2013.

ENRIQUEZ, Eugène. O Indivíduo Preso na Armadilha da Estrutura Estratégica In: MOTTA, Fernando P.; FREITAS, Maria E. **Vida Psíquica e Organização**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

FACAS, E. P; SILVA, L. M. da; ARAÚJO, M. A.S. Trabalhar. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013. p. 461- 465.

FERREIRA, J. B. **Do poema nasce o poeta**: criação literária, trabalho e subjetivação. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011a.

FERREIRA, J. B. **O poder Constituinte do Trabalho Vivo**: análise psicodinâmica da criação literária. 2011b. 203 f. **Tese** (Doutorado em

Psicologia Social do Trabalho e das Organizações) – 2011. 203 f. Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

FERREIRA, J. B. Patologias da Solidão. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013a. p. 275- 279.

FERREIRA, J. B. Sujeito. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013b. p. 451- 455.

FERREIRA, Mário C., MENDES, Ana M. “**Só de pensar em vir trabalhar já fico de mau humor**”: atividade de atendimento ao público e prazer-sofrimento no trabalho. Estudos de Psicologia, vol.6, n.1, p. 93-104, 2001.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FLEW, T.; CUNNINGHAM, S. Creative Industries After the First Decade of Debate. **The Information Society**, London, v. 26: 1, p. 12, nov. 2010.

FLORIANÓPOLIS. Fórum Setorial de Dança. **Regimento interno**, de 21 de fevereiro de 2014. Disponível em: <https://setorialdancaflorianopolis.files.wordpress.com/2014/02/regimento-1.pdf>. Acesso em: 20 de Dezembro 2016.

FRANÇA FILHO, G. C. Teoria e prática em economia solidária: problemática, desafios e vocação. **Civitas**, Porto Alegre v. 7 n. 1 jan.-jun. 2007 p. 155-174.

FRANÇA FILHO, G. C.; LAVILLE, J. L. G. **Economia Solidária**: uma abordagem internacional. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

FRASER, M. T. D.; GONDIM, S. M. G. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. **Paidéia**, v. 14, n. 28, p.139 -152, 2004.

FREUD, A. **O Ego e os Mecanismos de Defesa**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FREUD, S. **A Psicopatologia da Vida Cotidiana**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, S. **Arte, Literatura e os Artistas**. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FREUD, S. Conferência XVI in **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

FREUD, S. O Interesse da Psicanálise do Ponto de Vista da Ciência Estética. In: **Obras Psicológicas Completas**. vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

FREUD, S. **O Mal-Estar na Civilização**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. (1914). **Recordar, Repetir e Elaborar**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (ESB, 12). p. 193-207.

FCC, Fundação Catarinense de Cultura. **Histórico**. Disponível em: < <http://www.fcc.sc.gov.br/pagina/4968/historico>>. Acesso em: 12 de março de 2017.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV). **A cultura na Economia Brasileira**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

GAMEIRO, R.; MENEZES, M. F.; CARVALHO, C. A. Maracatu pernambucano: resistência e adaptação na era da cultura mundializada. In: CARVALHO, A., VIEIRA, M. M. F. (Org). **Organizações, cultura e desenvolvimento local**: agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional. Recife: EDUFEPE, 2003.

GARLIPP, J. R. D., 2006. "**Marx, Keynes & Polanyi E A Economia Desregrada** – Três Contribuições Críticas Ao Mercado Auto-Regulado," In XXXIV ENCONTRO NACIONAL DE ECONOMIA – ANPEC. (Salvador: 2006). **Anais ...** Associação Nacional dos Centros de Pós-graduação em Economia. Salvador: XXXIV Encontro Nacional de Economia, 2006.

GAULEJAC, V. de. **Gestão como Doença Social**: Ideologia, poder gerencialista e fragmentação social. São Paulo: Ideias & Letras, 2014.

GORZ, A. **O imaterial**: conhecimento, valor e capital. São Paulo: Annablume, 2005.

HYDE, L. **A dádiva**: com o espírito criador transforma o mundo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HOFFMANN, S. R. B.; SILVA, F. M. V.; DELLAGNELO, E. H. L. Objetivos de organizações culturais sem fins lucrativos e suas fontes financiadoras. **Cadernos EBAPE.BR**, v. 7, n. 2, art. 1, p. 183-198, 2009. HOPE, S; RICHARDS, J. Loving work: Drawing attention to pleasure and pain in the body of the cultural worker. *European Journal of Cultural Studies*, v.18, n.2, p. 117-141, Apr. 2015.

(IBGE). **Censo Demográfico**, 2000. Disponível em: <http://censo2010.ibge.gov.br/resultado>. Acesso em: 20 de dezembro de 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Perfil dos Estados e Municípios Brasileiros**. Pesquisa de informações básicas estaduais; Pesquisa de informações básicas municipais, 2014. Rio de Janeiro: 2015.

JEFFRI, J.; THROSBY, D. Professionalism and the visual artist. **European Journal of Cultural Policy** 1, 99-108, 1994.

KARTTUNEN, S. How to identify an artist? Defining the population for 'Status-of-the-Artist studies'. **Poetics**, 26, 1998, p. 1-19.

KNOPP, G. D. C. et al. Cultura e Desenvolvimento. In: VIEIRA, . M. M. F.; SILVA, R. C. D.; RODRIGUES, M. S. **Cultura, mercado e desenvolvimento**. Porto Alegre: Dacasa Editora, 2010. p. 41-63.

KORNIS, G. **A cultura no pensamento (e na ação) de Celso Furtado**: desenvolvimento, criatividade, tradição e inovação. Ensaios sobre cultura e o ministério da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LANCMAN, S. O mundo do trabalho e a psicodinâmica do trabalho. In: LANCMAN, S.; SZNELWAR, L. I. (Org.). **Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008. p. 25-36.

LAPLANCHE, J; TAMEN, P. **Vocabulário da psicanálise**. 4. ed. rev. atual. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 552 p.

LARAIA, R. D. B. **Cultura um conceito antropológico**. 14ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LAZZARATO, M. Immaterial Labor. In: M. HARDT; P. VIRNO (ed.) **Radical Thought in Italy: A Potential Politics**. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996. p.133-147.

LHUILIER, D. Trabalho. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v.25, n.3, p.483-492. 2013.

LIMA, V. S. **Vida de Artista: Análise Psicodinâmica do Prazer e do enfrentamento do sofrimento em um grupo de comediantes do DF**. 2009. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – 2009. 185 f. Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

LOACKER, B. Becoming ‘culturpreneur’: How the ‘neoliberal regime of truth’ affects and redefines artistic subject positions. **Culture and Organization**, Abingdon-UK, v. 19, n. 2, p. 124-145, 2013.

LÓPEZ, J. S. M.; SCANDROGLIO, B. (2007). Los Fundamentos teóricos y axiológicos de la intervención psicosocial. In, BLANCO, A.; MARÍN, J. R. (Coord.). **Intervención psicosocial**. Madrid: Ed. Pearson Educación, p.560-606.

LOUZADA, R. S. M. L.; OLIVEIRA, P.T.R. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa em Psicodinâmica do Trabalho. **Revista NUFEN**, v. 5, p. 26-35, 2013.

MACÊDO, K. B. Sublimação. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013. p. 439- 443.

MACÊDO, K. B. HELOANI, R. Identidade. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013. p. 219- 223.

MADEIRA, M. G. **Economia Criativa**: Implicações e desafios para a política externa brasileira. Brasília: FUNAG, 2014.

MADEIRO, G.; CARVALHO, C. A. Da origem pagã às micaretas: a mercantilização do carnaval. In: **Organizações, cultura e desenvolvimento local**: agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional/ org.: Cristina Amélia Carvalho, Marcelo Milano F. Vieira. Recife: EDUFEPE, 2003.

MARANHÃO, A. C. M. S. D. A. **A Massificação da Cultural e a Indústria Cultural em Adorno**. In: XXXIV ENCONTRO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO - ENANPAD. (2010: Rio de Janeiro). **Anais ... Ensino e Pesquisa em Administração e Contabilidade**. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Administração, 2010. (Texto Integral em CD-ROM dos Anais do 34º ENANPAD).

MARTINS, S. R. **Perversão social e adoecimento**: uma escuta psicanalítica do sofrimento no trabalho. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – 2010. 359 f. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARX, K. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo, Boitempo, 2004.

MARX, K. **O capital**. (Os economistas). São Paulo: Abril Cultural, 1985.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 2. ed. Lisboa: Avante, 1997.

MAUSS, M. **Ensaio sobre a Dádiva**: Forma e Razão da Troca nas Sociedades Arcaicas. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

MARZANO, M. Travail et compulsif apagamento de la subjectivité: L'hyperactivité comme fuite. **Travailler**, Paris, v 1, n. 11, p. 7-24, 2004.

MENDES, A. M. Aspectos psicodinâmicos da relação homem-trabalho: as contribuições de C. Dejours. **Psicologia, Ciência e Profissão**, Brasília, v15, n.1, p. 34 – 38, 1995.

MENDES, A. M. Da psicodinâmica à psicopatologia do trabalho. In: MENDES, A. M. (org.). **Psicodinâmica do trabalho**: teoria, método e pesquisas. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007a. p. 29-48.

MENDES, A. M. Novas formas de organização do trabalho, ação dos trabalhadores e patologias sociais. In: MENDES, A. M. (org.). **Psicodinâmica do trabalho**: teoria, método e pesquisas. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007b. p. 49-61.

MENDES, A. M. Pesquisa em Psicodinâmica: A Clínica do Trabalho. In: MENDES, A. M. (org.). **Psicodinâmica do trabalho**: teoria, método e pesquisas. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007c. p. 65-87.

MENDES, A. M.; Araújo, L. K. R. **Clínica Psicodinâmica do Trabalho: o sujeito em ação**. Curitiba: Juruá, 2012.

MENDES, A. M.; DUARTE, F. S. Mobilização subjetiva. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013. p. 259-262.

MENEZES, Michelle F.; GONÇALVES, Júlio César; GOULART, Sueli. Composição e características do campo organizacional dos museus e teatros da região metropolitana de Recife. In: CARVALHO, Cristina; VIEIRA, Marcelo M. F. **Organizações, cultura e desenvolvimento local**: a agenda de pesquisa do observatório da realidade organizacional. Recife: Edufepe, 2003.

MENGER, P-M. Are there too many artists? The "excess supply" issue: a measurement puzzle, an increasingly flexibility-driven functional requirement and an unavoidable mismatch effect in creative activities. **Proceedings of the International Symposium on Culture Statistics. Montreal**, 21-23 Out, 2002.

MENGER, P.-M. Artists as Workers: Theoretical and methodological challenges. **Poetics**, 28, 2001, p. 1-19.

MENGER, P.-M. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfose do Capitalismo**. Lisboa: Editora Roma, 2005.

MERLO, A. R. C. Psicodinâmica do trabalho. In: JACQUES, M. da G. C.; CODO, W. (orgs). **Saúde mental & trabalho: leituras**. São Paulo: Vozes, 2002, p. 130-142.

MERLO, A. R. C.; MENDES, A. M. Perspectivas do uso da psicodinâmica do trabalho no Brasil: teoria, pesquisa e ação. **Cadernos de Psicologia Social e do Trabalho**, v.12, n.2, p.141-156, 2009.

MIGUELES, C. P. O estudo da cultura organizacional: as dificuldades estão no objeto ou nas formas de defini-lo? **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 1-16, Dez 2003.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MORAES, R. D. de. Estratégias Defensivas. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013a. p. 153 - 157.

MORAES, R. D. de. Sofrimento Criativo e Patogênico. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013b. p. 415 - 419.

MORAES, R. D.; VASCONCELOS, A. C. L. **Subjetividade e trabalho com automação: estudo no polo industrial de Manaus**. MANAUS: EDUA, 2011.

NAZAR, T. P. **O sujeito e seu texto: psicanálise, arte e filosofia**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009.

NEGRI, A.; LAZZARATO, M. **Trabalho imaterial**. São Paulo: DP&A, 2001.

OLIVEIRA, R. P.; SILVA, R. C., 2007. "Um Estudo das Políticas Culturais Praticadas em Santa Catarina (1987-2002)," In III

ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT. (Salvador: 2007). **Anais ...** Salvador: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007.

OSBORNE, H. **Estética e teoria da arte**: uma introdução histórica. 2.ed. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1974, p. 29-32.

PAES DE PAULA, Ana P. Tragtemberg revisitado: as inexoráveis harmonias administrativas e as burocracias flexíveis. **Revista de Administração Pública**, v. 36, n. 1, p. 127-144, jan./fev. 2002.

PAGÉS, M. et al. **O poder das organizações**. São Paulo: Atlas, 1993.
POLANY, Karl. **A Grande Transformação**: as origens de nossa época. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

PORTA, P. **Economia da Cultura**: Um Setor Estratégico para o País, Ministério da Cultura, 2007.

RAMOS, A. G. **A Nova Ciência das Organizações**: uma reconceituação das riquezas das nações. Rio de Janeiro: FGV, 1989.

READ, H. **O Significado da Arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1968.

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa Social**: Métodos e Técnicas. 3 Ed. São Paulo: Atlas, 2010.

RODRIGUES, M. S.; SILVA, R. C. A Estrutura Empresarial Nos Clubes De Futebol. **Organizações & Sociedade**, v. 16, n. 48, p. 17-37, Jan/Mar, 2009.

RODRIGUES, M. S.; SILVA, R. C. A instrumentalização da emoção: um estudo sobre o processo de empresarização no Figueirense Futebol Clube e no Sport Clube Internacional. **Gestão ORG.** v. 3, n. 4, UFPE, 2006.

RODRIGUES, M. S.; SILVA, R. C.; DELLAGNELO, E. H. L. O processo de empresarização em organizações culturais brasileiras. **Revista Pensamento Contemporâneo em Administração**, v. 8, n. 1, p. 66-85, 2014.

RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais no Brasil**: tristes tradições, enormes desafios. Salvador, 2007.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais no Governo Dilma: Patamar Rebaixado. In: RUBIM, A. A. C., BARBALHO, A.; CALABRE, L. (org). **Políticas Culturais no Governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015. p.11-31.

SANT'ANNA, A., de S. Cooperação. In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013. p. 98-102.

SANTA CATARINA. **24 de abril de 1979 pelo Decreto Estadual nº 7439**. Disponível em: <http://www.sea.sc.gov.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=616&Itemid=64>. Acesso em: 12 de março de 2017.

SANTA CATARINA. **Lei Complementar n. 284 de 28 de fevereiro de 2005**. Disponível em: <http://www.sea.sc.gov.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=616&Itemid=64>. Acesso em: 12 de março de 2017.

SEGNINI, M.P. Prazer e sofrimento no trabalho artístico. IN: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL. (2006: BELÉM). **Anais do Congresso**, 2006.

SEGNINI, M.P. **Prazer e sofrimento no trabalho artístico em dança**. 2010. 156 p. Dissertação (mestrado em Ciências da Reabilitação) Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2010.

SEGNINI, M. P.; LANCMAN, S. Sofrimento psíquico do bailarino: Um olhar da psicodinâmica do trabalho. **Revista Laboreal**, v.7, n.1, 2011.

SELIGMANN-SILVA, E. **Saúde mental e trabalho** - Escola de Administração de Empresas de São Paulo, Fundação Getúlio Vargas. São Paulo SP, 2004.

SENNETT, R. **A corrosão do caráter**: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SENNETT, R. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SERVA, M. A racionalidade substantiva demonstrada na prática administrativa. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 18-30, Abr./Jun. 1997.

SILVA, R. P. da,; FERREIRA, P. P. **Considerações acerca do trabalho imaterial e da produção de valor no capitalismo contemporâneo**. XXVII Congreso ALAS (Asociación Latinoamericana de Sociología). (2009: Buenos Aires). **Anais...** Asociación Latinoamericana de Sociología. Buenos Aires: XXVII Congreso ALAS 2009.

SMITH, A. **A Riqueza das Nações**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. vol. I.

TAVARES, M. Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção. **ARS** (São Paulo), v.1, n.2, p.30-43, Dez. 2001.

THIRY-CHERQUES, H. R. De falácias e de Cultura. **RAP**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 4, p. 7-17, Jul./Ago. 2001.

THROSBY, D. **Economics and Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001a.

THROSBY, D. Defining the artistic workforce: the Australian experience. **Poetics**, 28, p. 255-271, 2001b.

THROSBY, D. Disaggregated earnings fufictions for artists. In: GINSBURG, V.; MENDER, P-M. (eds.), **Economics of the arts: Selected essays**, p. 331-346. Amsterdam: North-Holland, 1996.

TRANSFORM. **Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional**. Traficantes de Sueños: Madrid, 2008.

TREVISAN, A. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre: Mercado aberto, 1990.

UNESCO. **Políticas Culturais para o Desenvolvimento: uma base de dados para a cultura**, Brasília, 2003. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001318/131873por.pdf>>.

UNESCO. **The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics (FCS)**. Montreal: UNESCO Institute for Statistics, 2009.

VASCONCELOS, A. C. L. Inteligência Prática In: VIEIRA, F. de O.; MENDES, A. M.; MERLO, A. R. C. (Org.). **Dicionário crítico de gestão e psicodinâmica do trabalho**. Curitiba: Juruá, 2013. p. 237 – 242.

VAILLANT, G. Adaptive Mental Mechanisms: Their Role in a Positive Psychology. **American Psychologist**, v. 55, n. 1, p. 89-98. Jan. 2000.

VAILLANT, G. E. **Ego Mechanisms of Defense**: A guide for clinicians and researchers. New York: American Psychiatric Press, 1992.

VECCHIATTI, K. Três fases rumo ao desenvolvimento sustentável: do reducionismo à valorização da cultura. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v.18, n.3, p.90-95. Jul/Set, 2004.

VERGARA, S. C. **Métodos de pesquisa em administração**. 2.ed., São Paulo, Editora Atlas, 2006.

VOLBERDA, Henk W. **Building the flexible firm**: how to remain competitive. New York: Oxford University Press, 1998.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. Bauru: EDUSC, 2003.

APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO

Prezadx candidatx, solicito sua contribuição no sentido de responder algumas questões que irão embasar minha dissertação de mestrado, que se refere ao contexto de trabalho artístico. Os dados coletados são **CONFIDENCIAIS** e não serão divulgadas respostas individuais e nem o seu nome enquanto participante. Antecipadamente agradeço sua contribuição que, tenho certeza, será enriquecedora.

Monique Nascimento

Nome (opcional): _____

1. Idade: _____

2. Local de Nascimento: _____

2.1 Nacionalidade _____

2.2 Estado _____

2.3 Município _____

3. Você realizou algum tipo de capacitação formal em atividades artísticas? () sim () não

4. Você possui graduação? () sim () não

4.1 Caso a resposta seja sim, em qual área? _____

5. Você possui pós-graduação? () sim () não

5.1 Caso a resposta seja sim, em qual área? _____

6. Quanto tempo de experiência em atividades artísticas você possui? _____

6.1 Em qual área/ou quais áreas? _____

() Música

() Dança

() Artes Visuais

() Literatura

() Teatro

() Patrimônio Cultural

() Circo

() Educação Artística

7. Quantas horas semanais você dedica à atividade artística?

_____.

8. Você trabalha em alguma outra área não relacionada à arte?

() sim () não

9.1 Caso a resposta seja sim, em qual área? _____

9. Quanto da sua renda mensal pode ser associada ao seu trabalho no meio artístico?

0% – 25% ()

26% – 50% ()

51% – 70% ()

71% – 100% ()

10. Você pertence a algum tipo de organização formal (ex.: associação de artistas) relacionado às artes? () sim () não

11.1 Caso a resposta seja sim, qual? _____

APÊNDICE B - HISTÓRIA DE VIDA E TRAJETÓRIA PROFISSIONAL

- **Conte-me sobre sua história de vida e trajetória profissional** – Compreender a história de vida e trajetória profissional do entrevistado enquanto artista;

Onde você nasceu?

Quando você começou a ter contato com a arte?

Como foi a sua trajetória profissional até chegar na sua posição atual como artista? Quais foram/são os desafios que você encontrou até/para trabalhar como artista?

Você teve/ tem experiências profissionais em áreas não relacionadas às artes? Em que momento? Por quê?

Quando sua carreira como artista começou?

O que lhe motivou a ser um artista?

Em quais áreas da esfera artística você trabalha e/ou já trabalhou?

Em qual/quais local/locais você já trabalhou como artista? E atualmente, onde você trabalha?

Em relação ao seu trabalho como artista, você tem ou já teve em algum momento um vínculo de trabalho formal? Trabalha ou já trabalhou mediante contratos por tempo pré-determinado? Durante sua trajetória profissional como artista você tem ou já teve mais de um vínculo de trabalho, contrato ou mais de um cliente ao mesmo tempo? Como você lida com isso? Sempre foi assim?

Como é o mercado de trabalho para artistas na região da Grande Florianópolis?

Dá para sobreviver do trabalho artístico na região da Grande Florianópolis? Como você consegue isso? Sempre foi assim?

APÊNDICE C – QUESTÕES ESTÍMULOS

Organização do Trabalho

• **Conte-me sobre seu trabalho como artista** – Descrever as atividades profissionais realizadas; verificar diferenças entre o trabalho prescrito e o real; verificar normas, controles, e exigências técnicas; identificar possíveis dificuldades na realização das tarefas: postura, erros e relações sócio profissionais;

O que você faz a partir do momento em que chega ao trabalho?

Que tipo de atividade você realiza?

Como é seu ritmo de trabalho? Você se sente sobrecarregado em seu trabalho como artista?

No seu trabalho como artista existem tarefas repetitivas? Com que frequência você as realiza?

Como é feita a distribuição das tarefas em seu trabalho?

Você recebe todas as informações necessárias para a execução de suas tarefas?

No seu trabalho existem normas para a realização das suas tarefas? Quem define tais normas?

Você realiza pausas para descanso em seu trabalho? Com que frequência?

Caso a resposta seja negativa, como é para você trabalhar sem pausa?

Quantas horas seguidas e sem pausas você chega a trabalhar? Você se sente esgotado física e mentalmente ao trabalhar sem pausas?

Como é seu ambiente físico de trabalho? Você considera seu ambiente físico de trabalho adequado? Por quê?

Os seus instrumentos de trabalho são suficientes? Caso a resposta seja negativa, quais instrumentos de trabalho lhe seriam necessários.

O espaço físico que você possui para a realização de seu trabalho é adequado? Por quê?

Quais são as responsabilidades de um artista?

Em sua profissão existe forte cobrança por resultados/desempenho? Por parte de quem? Caso a resposta seja positiva, explique como você se sente em relação às cobranças?

Como ocorre a comunicação entre profissionais em seu trabalho? Você considera a comunicação existente satisfatória? Por quê?

Existem disputas profissionais em seu local de trabalho? Caso a resposta seja positiva, explique a quais fatos você atribui a existência das disputas profissionais?

Como é o seu relacionamento com os seus colegas de profissão?

Você gosta de conviver com seus colegas de trabalho? Por quê?

Você sente que seus colegas de trabalho são solidários com você? Por quê?

Mobilização Subjetiva

• **O que lhe dá prazer em seu trabalho como artista?** – Verificar maneiras utilizadas para subverter o sofrimento; inteligência prática, espaço de discussão, cooperação, reconhecimento; explorar vivências de prazer e sentimentos do artista em relação ao seu trabalho; buscar saber da frequência, exemplificações e características das situações em que o prazer ocorre.

Você gosta do que faz em seu trabalho como artista?

Você sente orgulho pelo trabalho que realiza?

Como você aprendeu a fazer o que você faz em seu trabalho?

Em seu trabalho como artista existem situações imprevistas? Como você age diante dessas situações?

Você possui liberdade para organizar seu trabalho da forma como você deseja?

Existe espaço para discussão e elaboração de soluções comuns entre você e os seus colegas de profissão? Caso a resposta seja positiva, explique como é esse espaço.

Você e os seus colegas de trabalho decidem em conjunto sobre maneiras de realizar e/ou melhorar o trabalho de vocês? Caso a resposta seja positiva, explique como fazem.

Você sente que seu trabalho é reconhecido (Público, Colegas de profissão)?

Por quem você se sente reconhecido? Por quê?

Por quem você não se sente reconhecido? Por quê?

Cite exemplos de situações em que você se sentiu reconhecido. Com que frequência você se sente reconhecido em seu trabalho?

Caso não haja reconhecimento, como você enfrenta/lida com a falta de reconhecimento.

O que lhe dá prazer em seu trabalho como artista? Com que frequência essas situações prazerosas ocorrem?

Sufrimento, Defesas e Patologias

• **O que você faz para lidar com as dificuldades diárias do seu trabalho como artista?** – Verificar maneiras utilizadas para lidar com as dificuldades no trabalho; estratégias utilizadas para minimizar ou negar o sofrimento laboral; explorar vivências de sofrimento no trabalho artístico; buscar saber da frequência, exemplificações e características das situações em que o sofrimento ocorre; compreender a possível relação entre o mercado e as vivências de sofrimento no trabalho artístico; verificar ocorrência de patologias associadas ao trabalho artístico.

O que você não gosta ou faz com que você se sinta incomodado em seu trabalho? Com que frequência essas situações ocorrem?

Como você enfrenta/lida com as situações de que você não gosta/dificuldades cotidianas?

Em algum momento de seu cotidiano como artista você se sente constrangido a submeter seu trabalho às decisões políticas/ ou ao desejo de alguém que não seja você? Caso a resposta seja positiva, explique como você se sente mediante tal fato e como lida com isso. Com que frequência essas situações ocorrem?

Em algum momento da sua trajetória como artista profissional você desenvolveu algum problema de saúde que você acreditou estar associada a seu contexto de trabalho?

Você alguma vez já deixou de fazer/criar algo que você tinha vontade? Por quê?

Se você já deixou de fazer/criar algo que você tinha vontade, é possível atribuir tal situação ao fato de sua criação não atender às exigências do público, patrocinador ou contratante, ou por não lhe oportunizar recurso financeiro? Caso a resposta seja positiva, explique como você se sentiu mediante tal fato. Com que frequência esse tipo de situação ocorre?

Há algum objetivo/desejo em relação a sua carreira como artista, que você ainda não conseguiu realizar? Quais? Por que você não realizou tais objetivos?

Se há algum objetivo em relação a sua carreira como artista que você não realizou, é possível que isso tenha ocorrido devido à falta de recursos/apoio financeiro? Caso a resposta seja positiva, explique como você se sente mediante tal fato.

APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Eu, _____, declaro, por meio deste termo, que concordei em participar do trabalho intitulado “ENTRE A OBRIGAÇÃO E O PRAZER DE CRIAR: UMA ANÁLISE PSICODINÂMICA DO PRAZER-SOFRIMENTO NO TRABALHO ARTÍSTICO” desenvolvido pela pesquisadora Monique Nascimento, Mestranda em Administração na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Fui informadx de que a pesquisa é coordenada por Monique, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário por meio do telefone nº 99954079 ou e-mail moniquenn@gmail.com. Afirmando que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro.

Fui informadx dos objetivos do trabalho, que, em linhas gerais pressupõe: Compreender e analisar como ocorrem as vivências de prazer-sofrimento e o contexto de trabalho artístico na região da Grande Florianópolis, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura. Minha colaboração se fará por meio de participação em entrevistas, a serem gravadas (em áudio) a partir da assinatura desta autorização. Após a coleta de dados, as entrevistas serão transcritas e analisadas conforme os temas presentes no conteúdo adquirido.

O acesso aos dados coletados será permitido à orientadora deste estudo, professora Eloise Helena Livramento Dellagnelo, coordenadora do Observatório da Realidade Organizacional de Santa Catarina, situado na UFSC. Todo o material coletado ficará sob a responsabilidade da pesquisadora Monique Nascimento. Fui também esclarecidx de que posso me recusar a responder qualquer pergunta e de que posso me retirar desse trabalho a qualquer momento, sem prejuízo de qualquer natureza. Estou ciente de que o resultado do trabalho poderá ser publicado em artigo científico ou outro meio científico de divulgação, preservando em sigilo o nome dos participantes.

O presente documento encontra-se redigido em duas vias com igual teor e forma, sendo uma via para o participante e outra para a pesquisadora.

Florianópolis, ____ de _____ de 2016.

Assinatura dx participante:

Assinatura da Pesquisadora:

Monique Nascimento